

15 "24" 1961

48^{me} ANNÉE

UNIVERSITY
COLLEGE
LONDON

N° 362-363

Riley

CAHIERS DU SUD

SOMMAIRE

JOE BOUSQUET
OU
LE RECOURS AU LANGAGE

165

JEAN BALLARD	<i>Joe Bousquet le Survivant</i>
RENÉ NELLI	<i>Le style de Joe Bousquet</i>
G.-E. CLANCIER	<i>« L'âme ne s'éveille que brisée »</i>
ROBERT ROVINI	<i>Joe Bousquet, la chance du néant</i>
LUC ESTANG	<i>Joe Bousquet et Duns Scot</i>
MARIE-JOSÈPHE RUSTAN	<i>Joe Bousquet et le temps</i>
CH. BURUCOA	<i>« Tableau de la conscience infiniment privée »</i>
HENRI FÉRAUD	<i>Aux sources d'un visage</i>
FERDINAND ALQUIÉ ..	<i>Notes pour une publication de la correspondance de Joe Bousquet</i>
JOE BOUSQUET	<i>Correspondance avec M. Fers de lance - Fragments de Journal</i>

MARTIN HEIDEGGER

Le principe de raison

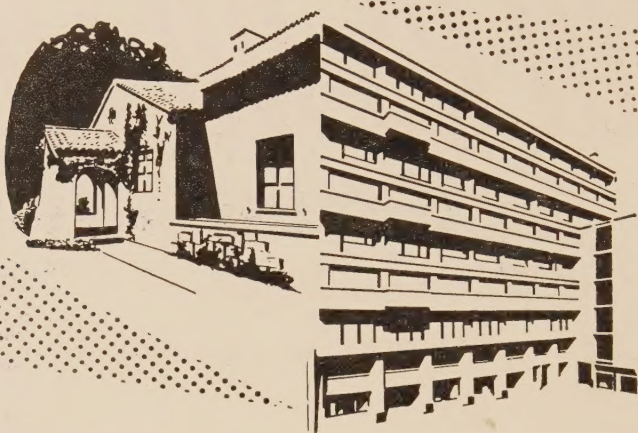
CHRONIQUES

par FERDINAND ALQUIÉ, LÉON-GABRIEL GROS,
PIERRE GUERRE

Les Livres — Notes



LA PLUS IMPORTANTE ORGANISATION
FRANÇAISE DE CONSTRUCTION PRIVÉE



LA SAVOISIENNE

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 427.500.000 FRANCS

32, LA CANEBIÈRE . MARSEILLE . CO. 27-06 - 27-24 - 66-14

construit et livre

EN PROVENCE DES APPARTEMENTS
DE 3 A 8 PIÈCES AVEC TOUT LE CONFORT
MODERNE ET TOUTES LES POSSIBILITÉS DE CRÉDIT

PRÊTS CRÉDIT FONCIER • PRIME A LA CONSTRUCTION • LOI LOUCHEUR
RENSEIGNEMENTS ET DEVIS GRATUITS

PLUS DE 2.600 RÉFÉRENCES DANS LA RÉGION



CAHIERS DU SUD

Tome LII

48^{me} Année

N° 362-363 (Sept. - Oct. - Nov. 1961)

SOMMAIRE



JOE BOUSQUET OU LE RECOURS AU LANGAGE

JEAN BALLARD	<i>Joe Bousquet le Survivant</i>	1
RENÉ NELLI	<i>Le style de Joe Bousquet</i>	8
G. - E. CLANCIER	<i>« L'âme ne s'éveille que brisée »</i>	8
ROBERT ROVINI	<i>Joe Bousquet, la chance du néant</i>	37
LUC ESTANG	<i>Joe Bousquet et Duns Scot</i>	66
MARIE-JOSÈPHE RUSTAN	<i>Joe Bousquet et le temps</i>	70
CH. BURUCOA	<i>« Tableau de la conscience infiniment privée »</i>	84
HENRI FÉRAUD	<i>Aux sources d'un visage</i>	91
FERDINAND ALQUIÉ	<i>Pour une publication de la Correspon- dance de J. Bousquet</i>	97
JOE BOUSQUET	<i>Correspondance avec M.</i>	101
	<i>Fers de lance</i>	111
	<i>Fragments de Journal</i>	115



MARTIN HEIDEGGER	<i>Le principe de raison</i>	136
------------------	------------------------------------	-----

CHRONIQUES

<i>Maurice Merleau-Ponty</i> , par FERDINAND ALQUIÉ	153
<i>Le Témoin Poétique : Jean Tardieu ou la rencontre obscure</i> , par LÉON-GABRIEL GROS	156
<i>Les Arts : Sumer ou le sacre de l'imaginaire</i> , par PIERRE GUERRE	161



LES LIVRES

Littérature :

Jean-Paul Weber : <i>Genèse de l'œuvre poétique</i> , par ANDRÉ MIGUEL	167
--	-----

Documents :

Gabriel Audisio : <i>Hannibal</i> , par LOUIS BRAUQUIER	170
Jean Herbert : <i>Introduction à l'Asie</i> , par PAUL ARNOLD	171
Robert Abirached : <i>Casanova ou la dissipation</i> , par JACQUES REDA	172
Luc-André Marcel : <i>Bach</i> , par L. MAURICE-AMOUR	174

Lettre du Levant (II), par JEAN BALLARD.

Festival d'Aix-en-Provence, par PAUL CHOVELON.

Festival d'Avignon, par JEAN TORTELL.

Festival de Millau, par CH. BURUOIA.

Festival de Bordeaux par LILA MAURICE-AMOUR.

Festival de Saint-Malo, par LILA MAURICE-AMOUR.

Festival de Menton, par JEAN BALLARD.

A Toulon : *La Comtesse Cathleen*, par VICTOR CHABRIER.

Calendal à Saint-Rémy, par A. G.

Prix de Peinture de Cassis, par CAMILLE ROUVIER.

Biennale de Poésie de Knokke-le-Zoute, par JEAN BALLARD.

A Nice : *Club des Jeunes et Centre Littéraire*, par JACQUES LEPAGE.

Musique enregistrée, par GASTON MOUREN.

Inauguration de Nouvelles Formes de Radoub, par J. B.

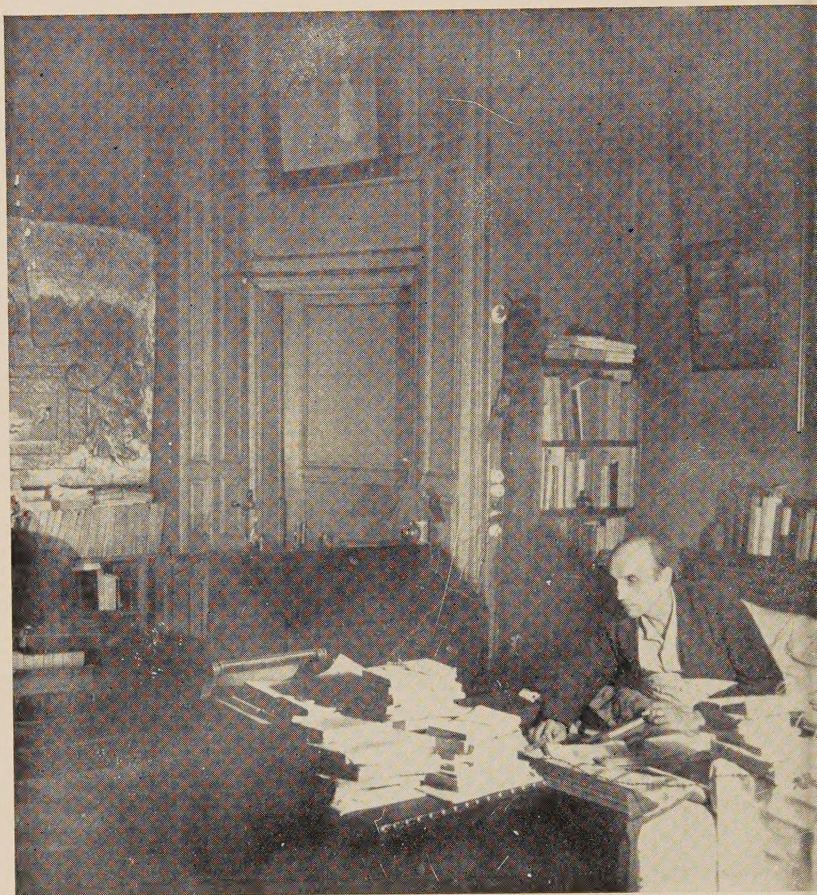
Comité d'Expansion Economique des Bouches-du-Rhône.

Echos - Prix - Divers

JOE BOUSQUET

OU

LE RECOURS AU LANGAGE



Joe Bousquet dans sa chambre en 1946

(Cliché Denise Bellon)

JOE BOUSQUET LE SURVIVANT

Parmi ceux dont notre revue commémore avec ferveur le souvenir, Joe Bousquet tient une place éminente. Venu à notre équipe grâce à André Gaillard, vers 1930, il y a représenté une certaine permanence de l'esprit surréaliste, mais avec un apport traditionnel du trobar clus, et aussi une certaine nostalgie de la gnose cathare qu'il tenait de ses origines languedociennes. Il y a eu le 28 Septembre, onze ans qu'il est mort, pendant lesquels sa pensée n'a cessé de grandir dans le cœur de ses amis, de s'imposer à eux par ses dons singuliers.

Il était né à Narbonne, le 19 Mars 1897, mais était venu à Carcassonne dès l'âge de trois ans. Le reste, une cinquantaine d'années, il les a passées dans une contrée connue de lui seul. C'est dans cette double appartenance au monde du réel et à celui du rêve, que s'est accompli le plus étrange destin. Lui même a dit longuement ce que furent son enfance et son adolescence, la substance qu'y a trouvée sa vie d'infirme, un perpétuel balancement de sa pensée entre le souvenir et le songe.

On sait ce qui réduisit le jeune homme robuste, avide d'aventures, brûlant d'audace et de générosité, à cette vie d'épreuves. Le souci d'une santé si précaire qu'elle tenait du miracle a multiplié dirait-on l'énergie de ce mort vivant, qui a puisé dans son amour de la vie une surhumaine volonté pour oublier les mortifications de son état.

Mobilisé en 1916, aspirant au 156^m R. I. il est grièvement blessé à la colonne vertébrale à l'attaque du

Bois-le-Prêtre, le 27 Mai 1918, à quelques mois de l'armistice, et laissé pour mort. Après un an passé à l'hôpital américain de Ris-Orangis, où on n'ose l'opérer de peur de lui ôter la vie, il ne retrouve de valide qu'une moitié de son corps ; l'autre, malgré les soins, dut être abandonnée à une vie réflexe anémiée. Elle lui causait d'ailleurs de perpétuels tourments : des spasmes, de grands frissons, des douleurs ; il se mettait alors à trembler de tous ses membres et se plaignait d'un froid intense, mais son courage était tel qu'il se maîtrisait devant les visiteurs et n'en continuait pas moins l'entretien en cours.

Toute l'ardeur de cet être si profondément atteint venait animer un cerveau lucide et foisonnant. Il donna désormais tout son temps à sa culture qu'il voulut encyclopédique, à l'approfondissement de facultés nouvelles qu'il se découvrait et qui lui composaient un moi multiple. Sa chambre où l'on prit l'habitude de venir fut bientôt le rendez-vous d'amis attentifs à ce prodige, émerveillés de le voir se renouveler chaque jour.

Car Bousquet trouvait dans le monde extérieur un équilibre à sa vie recluse, une provocation nécessaire à son réveil quotidien. Qu'on songe à l'effort qu'il devait accomplir chaque matin en ouvrant les yeux pour réaliser son existence paradoxale et aborder les tâches essentielles qui le tenaient en vie. Certaines, avec l'aide de « Cendrine » (nom qui résume dans son œuvre ceux des deux gardes-malades, Marie et Jeanne, qui s'occupèrent successivement de lui) pouvaient lui paraître à la longue insupportables. Eh bien, elles lui étaient devenues légères et ne lui ôtaient pas le sourire. On attendait dans l'antichambre, simplement, qu'il put vous recevoir. Le « cénacle » - si ce mot peut convenir à un monde ouvert et sans cesse recomposé - devint un domaine privilégié de l'amitié et de la culture, en même temps qu'une bibliothèque où chacun puisait, une galerie de peintures surprenante et le seul salon de la ville. Tout conformisme en fut soigneusement banni ; l'érudition et la dispute savante n'y dédaignaient ni la truculence, ni la gauloiserie, mais le maître de céans savait y faire régner un air de gentillesse et d'urbanité. Cette liberté d'allure lui rappelait le monde qu'il avait chéri ; il tenait à cette

aisance sans contrainte et n'admettait ni les sots, ni les empruntés. Plus on était spontané, plein de feu ou d'esprit, plus on était certain de lui plaire. Il dit quelque part que cette présence de l'interlocuteur, surtout du contradicteur, lui était salutare, qu'il y puisait la vivacité de la pensée, qu'elle prêtait aux rebondissements de l'argumentation. Dès que le partenaire s'efface, on sent Bousquet réintégrer ses demeures de la spéculation ou du songe ; le ton change, s'intériorise, la phrase « s'involute », la pensée se répète, tourne parfois en rond.

Mais dans ses moments heureux - et je n'ai guère connu que ceux-là - quel causeur prodigieux c'était ! Quel montreur de lanterne magique ! Avec quel art il savait dérouler le récit ou le suspendre, provoquer l'intervention du nouveau venu pour l'intégrer à l'entretien, éviter les diversions délicates, introduire l'anecdote qui amuse ou la digression qui sauve. Bousquet a régné par la parole autant que par l'écrit ; et cette parole, quand on la retrouve dans l'œuvre, a gardé l'accent de la voix, cette voix timbrée, un peu moqueuse, que devait avoir Rivarol ou Saint-Simon.

Je le revois, aussi présent que si je l'avais sous les yeux. J'arrivais généralement à Carcassonne par le train du milieu du jour et passais, suivant ses instructions, par l'escalier de service. C'était un signe de grande amitié. Ceux ou celles qui le recevaient, comme Nelli ou ses amies aux noms de conte de fée, faisaient partie des « happy few ». On longeaît, par l'office, le mur de l'alcôve où il reposait et on arrivait directement dans sa chambre vers la fin de la toilette qu'opérait avec tendresse sa vieille infirmière. « Ah, te voilà ! me disait-il comme si je l'eusse quitté la veille. Assieds-toi ». Et il m'offrait, me sachant à jeun, quelque nourriture, jambon, galettes, avec trois doigts d'un muscat des Corbières qu'il goûtait avec gourmandise, comme son hôte d'ailleurs.

Nous étions alors assurés de quelques heures de tranquillité parfaite ; l'invasion de la chambre ne commençait jamais qu'à partir de cinq heures et les consignes étaient données. Il gisait dans un lit si bien creusé par son corps, que son apparence se fut réduite à un buste si des spasmes fréquents n'eussent révélé ce

qui restait enfoui. Le creux s'accroissait encore sous la montagne de livres qui régnait sur la couverture jusqu'au pied du lit où gisaient toujours quelques tomes de la Patrologie de Migne. Il déployait une incroyable habileté pour tirer de cet amoncellement le volume qu'il désirait et il trouvait alors sans hésitation le passage qui appuyait son dire. Tout habitué qu'on fut il était difficile de n'être pas saisi par l'étrangeté de la scène, cette chambre où pour avoir tout sous la main s'entassaient mille objets usuels ou singuliers dans un désordre d'antiquaire. Cela sous le regard de tableaux d'avant-garde dont le bizarre assemblage était le fruit d'une quête savante. Ces peintures, il les aimait, car chacune avait son histoire, et suivant l'humeur, il lui arrivait parfois de s'en déprendre. Finalement, de cette collection patiemment réunie, ne restent que les tableaux groupés au musée de Carcassonne par René Nelli. Dans la lumière jaunâtre qui tombait de ses lampes de chevet, la vision de sa tête de moine aux arcades sourcilières profondes s'animait d'une succession rapide de sentiments, d'expressions qui allaient de la véhémence à l'alacrité, tandis qu'un trait cocasse lui tirait parfois les narines comme celles d'un félin.

Il faut savoir - ou se rappeler - que deux générations se sont rencontrées dans cette chambre où cohabitaient des mondes aussi différents que ceux dont Bousquet fut le centre. Cette tenture, vaste et lourde, au point d'embarrasser le visiteur en l'habillant de ses plis, s'est écartée tour à tour sur les êtres les plus familiers et les étrangers les plus célèbres. Elle s'est ouverte devant Paul Valéry, André Gide, Aragon, Julien Benda, Paul Eluard, Jean Paulhan... les grands noms de l'époque, mais elle a aussi laissé passer la plupart des jeunes poètes, des écrivains qui venaient demander au reclus un conseil, une recommandation, et qui poussaient parfois, timidement, un texte à portée de sa main. Pour certains, la rencontre fut capitale : elle les marqua pour la vie. La voix fraternelle de Joe Bousquet fut l'invitation au voyage sans retour qu'est une vraie vocation poétique. Ceux dont les noms se retrouvent ici ont eu le sentiment qu'une exceptionnelle aventure intellectuelle s'est accom-

plie sous leurs yeux que hantera toujours ce visage émacié.

Ils ne pouvaient réaliser toutefois ce qu'était cette existence gagnée par une ascèse de trente ans sur le découragement et l'ennui, ce précaire équilibre d'un corps usé, fourreau tenu par sa lame, et qu'il fallait assurer beaucoup plus par la volonté que par les recettes de la médecine. Bien sûr, il y eut l'opium qui intervint pour pallier les chutes de tonus, pour soustraire sa conscience à l'angoisse, son corps à ses maux et tirer le rideau sur l'insupportable réalité. Mais on demeure stupéfait de la prudence qu'il mit à user de la drogue, à en régler les bienfaits perfides. Le cerveau chez lui tint bon, sut administrer sa raison.

Non, ceux qui se pressaient dans sa ruelle - je les revois encore : Alquié, Nelli, Sire, Lebrau, Alibert, Maurette, Camberoque - ne pouvaient savoir ce que cette belle maîtrise du verbe et de l'intelligence recouvrait de courage souvent désespéré, de vigilance et parfois de renoncement. Ils réalisaient toutefois que Joe Bousquet s'était affranchi du vieil homme par la plus surprenante transmutation ; que le « drôle », le « voyou » d'autrefois - pour emprunter ses mots sévères - s'était retourné comme un gant, métamorphosé à tel point que rien ne rappelait en lui le passé. Cette force insolente de jadis, c'est au point qu'il l'eut refusée, si par impossible la santé lui eut été rendue. La mue était bien accomplie. Bousquet donnait l'impression d'être heureux.

Il avait conquis une place inespérée. Son audience, d'abord locale, était devenue française, depuis qu'un grand éditeur parisien avait publié *Traduit du silence*. Le passage de Gallimard et des siens, repliés à Villalier où ils furent ses hôtes, marqua une date dans la vie de Joe Bousquet. L'écrivain donnait sa mesure, il avait changé de palier. Contraint d'abandonner le monde, il l'avait étonné, puis séduit. Il dirigeait à distance plus d'amis que ne lui en aurait donné une vie active. Sa pensée s'incarnait en rythmes et en exorcismes. Elle prenait vigueur dans un monde, où de son vivant comme il aimait à dire, il ne se fut jamais imposé. Voilà une belle histoire, un miracle de l'esprit et du caractère !

La publication de *La Connaissance du Soir* révéla quel accents pouvait prendre en lui la voix du mystère, celle d'un homme venu d'une étrange contrée qui paraissait vivre parmi nous mais qui se réalisait ailleurs aux côtés de son Frère l'Ombre. Joe Bousquet s'avance à mesure dans ce domaine fait moins de ses souvenirs que de ses pressentiments, de ses appels, de tout cet imaginaire que les puissances du langage lui avaient rendu plus réel que nos risibles apparences. Il avait, par une magie naturelle, celle de la parole, tellement projeté sa vie dans un monde de miroirs, qu'il se disait image, reflet du songe, et que sa poésie recueillait comme propos confus de dormeur ou chant d'enfant malade la confiance « d'un monde trop lourd pour des ombres » que lui soufflait son double.

*...Entre l'absence et la tombe
L'oubli referme son vol*

*Mais il survit du murmure
Où tout se berce en mourant
L'amour des choses qui dure
Au cœur d'un mort qui m'attend.*

(Mon Frère l'Ombre)

Cette aventure où le poète s'écartelait en permanence sans que jamais sa raison en souffrit, l'a mené aux marges extrêmes où la conscience va s'abolir. Je ne suis pas loin de croire, comme le dit Nelli, qu'il a prêté au verbe tant de pouvoir qu'il lui a confié la mission suprême de le porter au delà de la mort comme s'il avait voulu confondre ce don merveilleux de poésie avec le témoignage en lui de la plus haute présence. Le poète qui exaltait le rôle du langage lui attribuait une importance métaphysique et lui donnait pour tâche d'assurer le salut de sa part divine, le verbe ayant référence à Dieu. Cela pourrait expliquer la visite qu'il reçut vers sa fin ⁽¹⁾.

Cette fin, ses amis la sentaient venir au cours de l'été 1950. Joe Bousquet s'affaiblissait sans cesse et sa vigueur

(1) D'ailleurs, on trouve dans ses Journaux des passages où la médiocrité des créatures lui fait justifier l'éloignement de l'Être. C'est peut-être cela qu'il dit au prêtre qui vint le voir.

intellectuelle s'en ressentait. Mais sa pensée demeurerait lucide et nette. Ferdinand Alquié, qui le vit à quelques heures de sa mort, en témoigne ; il garde la conviction qu'elle le resta jusqu'au bout.

Dans une équipe comme la nôtre, où les vivants se savent solidaires des morts et qui a souci de garder à chacun ses traits véridiques, il nous a paru désirable de préciser, après deux lustres, la rayonnante figure de Joe Bouquet, notre ami pendant vingt ans. Il n'est pour cela nul besoin de flatter le modèle, ni de lui prêter d'autres vertus que celles qu'il avait et qu'illustre sa vie héroïque. Il est temps pour Joe Bousquet d'entrer dans sa lumière exacte au lieu de cristalliser dans la boule de verre des apologies. C'est ce qui explique la présence de certains textes sincères qui pourront surprendre ici. Joe Bousquet n'a jamais fardé son personnage, loin de là : ses écrits l'attestent, ses amis le savent, et c'est la riche complexité de l'homme jointe à l'indiscutable valeur du poète qui nous attachera toujours à sa passionnante mémoire.

JEAN BALLARD.

RENE NELLI

LE STYLE DE JOE BOUSQUET

OU

L'AVENTURE DU LANGAGE DANS L'ESTHETIQUE

DE LA POESIE

Le style est, le plus souvent, l'envers de l'homme : il traduit moins qu'il ne compense, et ce sont plutôt des « tabous », des interdits secrets, des éloignements qui le constituent que des dilections ou préférences positives. Il est banal de le rappeler : on n'accède jamais au style personnel, à cet art « singulier », auquel la critique traditionnelle accorde, d'ailleurs, beaucoup trop d'importance, qu'en transformant en qualités ses défauts, ou même ses déficiences, car chez tous les écrivains, et non pas seulement chez ceux qui ont reçu quelque blessure dans leur chair, ce sont bien des « manques » - de nature physiologique ou tout au moins caractérologique - qui cherchent à se combler. Bousquet en avait pleinement conscience : « Bonne occasion pour le langage, a-t-il écrit quelque part, de découvrir sa nature en dévoilant la mienne ». Nul n'avait compris comme lui le mécanisme par lequel, sur le plan de la création littéraire, un amoindrissement organique détermine une exigence stylistique. La voix qui, selon Aristote, est capable de tout imiter, devait d'abord, pour lui, tout compenser ; avant de pouvoir exprimer la totalité du Moi, elle devait annuler, en lui, une mutilation. Bien que l'œuvre de Joe Bousquet abonde en pages admirables, elle porte pourtant témoignage de sa blessure et se ressent presque partout de son infirmité : la perfection du style y meurtrit souvent la poésie. Mais, somme toute, les échecs y sont plus émouvants que les réussites, et plus

riches d'enseignements : ils permettent de mieux comprendre non seulement l'art de cet écrivain, mais aussi les problèmes généraux de l'expérience poétique dont il a, plus que tout autre, médité et vécu dans sa chair les démarches



Le style, considéré non comme l'ensemble des partis pris, des habitudes positives (et plus souvent négatives) d'un poète, mais comme leur principe causal, se réduit, évidemment, à une allure, à un entraînement rythmique intérieur absolument inexplicable en lui-même, puisque c'est lui qui appelle les mots selon son nombre, imprime à la phrase la courbure originelle sur laquelle ils viennent s'inscrire, et détermine à la fois le choix des inflexions syntaxiques et la nature de l'accord qui s'établit entre les significations et les images, entre les idées et les sonorités. C'est pour cette raison qu'on le confond souvent avec le *ton*, lequel, cependant, exerce une action toute différente sur l'économie secrète du poème. Dans la *Poésie-langage* (j'appelle ainsi la poésie qui invente l'« imaginaire » à partir des virtualités non pratiques des mots) le ton n'est pas autre chose que la qualité invocatoire que prend la voix humaine (intérieure et non proférée), toutes les fois qu'elle réussit à exprimer *par elle-même*, en se fixant dans l'écriture avec le plus de justesse possible, la situation du poète dans le monde, ou par rapport au contenu de sa propre inspiration, dans des circonstances données et à un moment donné (celui du poème). Bien entendu, le ton dont je parle ici n'a rien à voir avec le ton « réaliste » (psychologique) - celui qui, par exemple, dans une tragédie de Racine, enregistre dans la trame des alexandrins l'inflexion « vraie » (c'est-à-dire reconnue empiriquement pour telle) d'un sentiment, ou d'un mouvement passionnel, d'amour ou de jalousie ; ni avec le ton « sentimental » - réaliste lui aussi, à sa façon, qui essaie de restituer, en se référant à l'expérience, les diverses modalités de la vie affective : le « ton » poétique est, *stricto sensu*, un ton *abstrait*, purement

esthétique et *formel* (1). C'est dire que, s'il est toujours possible de caractériser sa qualité moyenne - celle qui se manifeste chez le même écrivain avec le plus d'insistance et le plus fréquemment - il n'en revêt pas moins, et il doit revêtir, un aspect différent dans chaque poème. Il ne se laisse donc pas ramener aussi facilement que le style, dont on peut analyser les caractères constants, à des déterminants objectifs. Il est bien, lui aussi, principe interne d'unité - et c'est pourquoi on le distingue si malaisément du style - mais il ne l'établit, cette unité, qu'au niveau premier de l'inspiration où le poème a pour équivalent absolu l'intensité (signifiante par elle-même) de la voix infiniment juste qui l'a suscité. C'est en cela qu'il constitue l'essence du poétique, puisque toute la matière expressive : les mots, les rythmes, les idées (imaginaires) concourent à le capter, et se trouvent, en fin de compte, aimantés par lui : il est la suprême perfection du langage en tant que ce dernier est créateur et non pas simplement traducteur. Ce qui montre bien qu'il ne coïncide pas avec le style, c'est qu'on peut toujours concevoir une poésie authentique qui serait dépourvue de style singulier, mais non point une poésie valable qui manquerait absolument de « ton ». Il y a, certes, de « grands » poètes qui ont un style éblouissant et le ton faux, mais ce sont de faux grands poètes ; il en est d'autres qui ont le ton juste quand ils n'ont point de style et qui le perdent quand ils retrouvent leur écriture parfaite : mais ce sont des poètes incomplets et mutilés.

Je ne m'étendrai pas longuement sur le ton - d'ailleurs particulièrement juste et émouvant - de Joe Bousquet. Je me bornerai à souligner qu'il vérifie exactement ce que je viens de dire du ton en général. Celui de Bousquet n'est jamais réductible à l'« accent » du désespoir, de la résignation, de la douleur, etc..., et l'on ferait un grave contre-sens si on le définissait autrement que comme le pur équilibre de la voix d'un homme qui entreprend de parler non de ce qu'il est,

(1) Il est indéfinissable parce qu'il n'a pas de contenu. Mais son existence est prouvée - s'il faut la prouver - par le fait très remarquable que l'on peut se souvenir du *ton* d'un poème, sans avoir retenu aucun des mots qui le composent : par le fait, aussi, que le ton d'un poète ne peut être adopté par un autre qu'involontairement, alors que n'importe qui peut imiter, avec un peu de travail, n'importe quel style. Enfin, en parcourant une anthologie bien faite, on s'apercevra que les plus beaux poèmes ne sont pas les mieux pensés, les plus profonds, les plus harmonieux, les mieux imagés, les plus attendrissants, mais ceux qui se trouvent suspendus à ce mystérieux équilibre vocal où le langage trouve son point de perfection.

mais à ce qu'il est. Nous verrons que la métaphysique de Bousquet - qu'on la considère comme le couronnement d'une aventure du langage ou comme étant avec elle dans une sorte d'harmonie pré-établie - s'accorde merveilleusement avec ce ton : le poète, se parlant à lui-même, ne parle en vérité qu'à son Double et n'invoque jamais son malheur - qu'il situe à l'origine même de son être - qu'en gardant avec lui ses distances. Qu'on ne s'attende pas, non plus, à retrouver, en relisant Bousquet la voix attendrissante de ses passions ou de ses mélancolies anciennes. Comme le ton de Paul Eluard - cette voix blanche si pénétrante et si pure - celui de Joe Bousquet, indéfinissable par son contenu, ne signifie rien d'autre que lui-même, c'est-à-dire le détachement esthétique à l'égard du destin, la liberté du malheur à l'égard du malheur. Si Bousquet est un grand poète, c'est parce que sa voix est celle d'un vivant qui a su se purifier de la vie.

●

Pour opposés qu'ils soient en essence, *ton* et *style* se trouvent pourtant, en fait, dans une dépendance réciproque : le ton est révélé par le style et presque - pourrait-on dire - en dépit du style. Si, parfois, le style empêche le ton de se dégager ou l'étouffe sous le bruit de broyeur de l'alexandrin ou des schèmes traditionnels de la rhétorique, ou sous quelque banal ornement, il est évident que, dans la bonne poésie, il lui est nécessairement soumis en tant qu'il a pour fonction de le préserver et de l'isoler. Car le style a beau faire appel à des rythmes, à des tours, à des prédilections syntaxiques qui n'intéressent pas directement le ton, il faut bien admettre que ce dernier ne peut manifester sa présence que par une sorte de contre-rythme s'inscrivant en filigrane dans le rythme et le complexe stylistique et les modifiant selon son accentuation propre. C'est ainsi, par exemple, que dans la poésie classique, les coupes qu'il suggère, ne le déterminent et ne le fixent qu'en se superposant, par transparence, aux césures voulues par la sémantique ou à celles, plus conventionnelles, imposées par la prosodie. Quand il n'est pas vanité pure, le style doit donc constituer un minutieux réglage, un système de balances très sensi-

bles où la juste tonalité de la voix vient se peser, et imprimer la qualité de ses inflexions. Il serait plus exact encore de le considérer comme une sorte d'équilibre de base que le ton doit *légèrement dérégler* pour se faire entendre. Cela revient à dire que l'expression stylistique personnelle doit s'effacer devant le ton, comme si elle procédait de lui et n'avait d'autre tâche que de le soutenir. Il ne sera question dans cet essai que du style de Joe Bousquet, mais cette mise au point préalable des rapports généraux du ton et de l'écriture était sans nul doute nécessaire, car il y a de nombreux cas où le style d'un écrivain ne peut être vraiment caractérisé que relativement au ton, soit qu'il le sauve ou l'amplifie, soit qu'au contraire il le fasse disparaître sous ses effets trop insistants.

●

Il semble que le mouvement du style, l'impulsion première qui l'anime, soient conditionnés chez tous les poètes par l'allégresse physique, la gesticulation, l'allure de la marche, bref, par le corps. Je ne dis pas qu'ils ne sont que cela, mais ils en dépendent de quelque façon. Or, dans l'œuvre de Joe Bousquet l'élan verbal est toujours provoqué artificiellement - comme il fallait s'y attendre, puisque ses jambes étaient vouées à l'immobilité - par l'imitation de formules syntaxiques et rythmiques du passé : il est presque toujours emprunté à une « allure littéraire » préexistante ou s'inspire d'un « art » déjà consacré. Ce n'est jamais qu'au second degré que le ton personnel - nettement spécifié d'ailleurs - s'empare de cette matière et s'y incarne singulièrement.

Dès les premières années qui ont suivi la guerre - c'est-à-dire vers 1920-22 - Bousquet s'était réfugié instinctivement dans l'épaisseur et les méandres de la période latine - il lisait assidûment Cicéron -, et des phrases bien nourries de la rhétorique française. Cela ne doit pas étonner : c'est seulement à l'intérieur de cette massive architecture verbale, enroulée sur elle-même et créant son propre volume, qu'il pouvait se donner l'illusion de tenir ferme sur ses jambes. Les symétries affectées du beau langage (type : « c'est à vous de voir, Monsieur, si vous craindrez aussi peu de

causer son infortune que vous avez peu craint de causer son déshonneur »... ou bien : « la marquise avait moins de modestie que de franchise »... - je choisis ici comme exemples les plus élémentaires en rappelant qu'il s'agissait moins pour les écrivains classiques de mettre en équations rigoureusement exactes, ou en opposition, ou en balance : l'infortune et le déshonneur, la modestie et la franchise, que de donner à la phrase son rythme et son équilibre formel), ces symétries affectées, dis-je, ont été utilisées par Joe Bousquet comme un véritable système de béquilles. C'est par de tels artifices qu'il cherchait à communiquer à son style l'impulsion qui lui manquait. A cette époque il éprouvait, comme la plupart des poètes, un grand effroi devant la page blanche, qui s'augmentait encore de ce qu'il découvrait en lui la présence d'un ton parfaitement original qu'il ne pouvait capter qu'en le pliant à un style qui ne l'était guère, et dont il ne savait comment sortir pour le rénover de l'extérieur. Ses amis se souviennent du temps (1924-26) où le travail du style consistait pour lui - et sa méthode prend pour nous une valeur symbolique - à édifier en épaisseur, par collages successifs, de longues phrases étouffantes, dont les membres, trop rigidelement liés les uns aux autres et trop logiquement, perdaient toute leur résonance. Ni le poétique, ni l'imaginaire, ni le ton - c'est-à-dire tout ce qu'il y avait d'authentique et de neuf dans le tempérament du poète - ne pouvaient se manifester qu'à grand peine et par éclairs. C'était une grisaille rhétorique où les images - parfois très belles, déjà - tombaient aussitôt en cendre. Tout cela trouve certainement son explication dans l'amointrissement physique subi par Bousquet : il lui fallait d'abord reconquérir par le style l'équivalent de la densité corporelle dont il était privé et dont l'écrivain normal est naturellement lesté. Ce style jouait donc sur le plan vital au lieu de lui ouvrir la liberté esthétique. Une partie de sa puissance verbale s'épuisait à retrouver le niveau habituel du langage, au lieu de prendre appui sur lui pour « imaginer » le réel.

Le problème consistait donc à dénouer cette ronde fermée sans y perdre le corps idéal grâce auquel il s'était réincarné dans la stylistique classique. Le même problème se pose pour tous les écrivains, mais pas toujours d'une façon aussi impérieuse. La solution qu'il lui donna, et où il trouva le salut, ce fut d'inven-

ter un système d'*équivalences libres* qu'il substitua peu à peu, sans en altérer la forme, aux articulations purement logiques. Il resta attaché aux rapports statiques (grammaticalement parlant), mais il apprit à les ouvrir hardiment sur l'« imaginaire ».

Il avait eu de bonne heure la révélation des pouvoirs poétiques de la proposition statique illimitante, en lisant dans Rilke, une évocation de la cascade « qui se vêt de ce qui la dénude ». Ce vers, que je cite de mémoire, était inscrit sur la page de garde d'un de ses « cahiers noirs » de l'époque 1926. On comprend pourquoi il lui reconnaissait tant d'importance : l'équivalence « progresse » ici dans le sens de ce qu'*elle donne à imaginer* d'un spectacle objectif, et dans la mesure exacte où un « mouvement » y est saisi sans fin, inépuisablement, dans l'immobile. Bousquet devait rester fidèle toute sa vie aux rapports poétiques de ce genre créés par les mots *en* ou *comme si* (exemples : « l'amour... s'emplit d'un espoir d'outre-tombe qui *t'enterre en se déterrante* »... « Tu seras dans ta vie *comme si* elle n'avait pas eu de commencement et qu'elle dût toujours durer »...). C'est bien là, croyons-nous l'une des constantes de l'art de Joe Bousquet, art extrêmement concret mais aspirant toujours à se dépasser dans l'abstrait : s'il y a toujours chez lui accord apparent de la rigueur logique et des rapports imaginaires, en réalité, cette rigueur logique (d'allure classique) se subordonne aux rapports imaginaires que, pourtant, elle suscite. Si l'on préfère : il y a chez Bousquet, tendance à l'art abstrait parce que tout l'appareil logique, comme d'ailleurs le contenu empirique du discours, semble *suggéré par la forme esthétique* et utilisé simplement par elle pour imposer le climat imaginant. Considérée sous cet angle, la poésie de Bousquet est tout à fait comparable à une certaine peinture surréaliste où parfois la reproduction exacte, mais insolite, du Réel obéit aux exigences de la dictée inconsciente ou à celles du Pictural (formel).

Par la suite - et sous l'influence, précisément, de la pensée surréaliste qui donna à Bousquet l'audace de situer l'écriture dans un au-delà où, s'affranchissant de l'imitation, elle suscite l'imaginaire dans l'acte même par lequel elle croit l'exprimer (j'entends par « imaginaire » non point, évidemment, le fantastique ou le féérique, mais la « qualité » que prend le réel lui-même lorsqu'il est saisi à travers une préoccupa-

tion formelle qui le délivre de tous liens logiques, rationnels ou pratiques), ces rapports logiques se mirent à fonctionner pour lui dans le gratuit : fausses finalités, fausses identifications, fausses coexistences, fausses conséquences, fausses conditions (« fausses » pour la raison)... Les locutions conjonctives : *afin que, comme si, comme, tandis que, de sorte que*, etc., qui servent d'ordinaire à emprisonner la réalité dans ce qu'elle est pour l'esprit positif, devinrent autant d'échappées libératrices vers la vision subjective ; autant de moyens de désorienter le monde en l'enserrant dans des rapports analogiques purement poétiques. Je sais bien que Bousquet ne faisait que réinventer ainsi l'une des démarches essentielles de la poésie éternelle, laquelle a toujours utilisé les rapprochements arbitraires dans le temps et dans l'espace, les causalités feintes, les conséquences illusoire, pour « animer » l'univers. Les poètes les plus médiocres ne manquent jamais d'employer ce « procédé » pour varier leurs discours et mettre plus d'imprévu dans leurs monotones juxtapositions d'images. Mais pour Bousquet ce dérèglement du style, et du réel, était d'une nécessité vitale : il lui apportait le salut au prix d'une contradiction à surmonter : car il devait prendre appui sur un mouvement stylistique traditionnel, mais en même temps le dérégler pour expérimenter les découvertes poétiques du langage. Privés de toute valeur pratique, les rapports ainsi obtenus n'ont de signification que par l'effet illuminant qu'ils produisent sur l'imagination et dont il faut que l'écrivain ressente - ou prévoie - lui-même l'intensité. Ce qui distingue, en effet, l'acte poétisant du procédé qui en est la caricature, c'est que ces nouveaux rapports imaginaires doivent, pour être valables, envelopper une sorte de vérité, donner l'illusion d'être projetés dans le réel. Or, la plupart des poètes éprouvent le choc de l'imaginaire au sein de structures formelles plus libres, et ils le fixent dans des rythmes nés plus directement de l'« inspiration » - c'est-à-dire, finalement, du « ton » ou de l'impression même produite sur l'esprit par un certain arrangement spontané du réel. Bousquet, lui, a traîné longtemps le poids d'un langage compensateur, trop concret parfois, qui l'a souvent empêché de se laisser emporter aussi loin qu'il l'aurait voulu dans l'aventure du langage libérateur.

Mais il est intéressant de constater que c'est seulement à partir de cette liberté reconquise (sur la logique de la phrase) qu'il a pu faire passer, à l'intérieur même des mots, le courant de l'Imaginaire, en exploitant plus hardiment leurs résonances fantastiques, en suivant leur « pente ». Et sur ce point, si l'on admet que la grande différence entre la poésie ancienne et la poésie moderne tient à ce que la première requerrait l'absolue *propriété des termes* (2), tandis que la seconde - celle de Mallarmé, par exemple - ne peut vivre que d'*impropriétés* - ces impropriétés représentant l'« aura » de pensée non analytique incluse dans les mots - il faut considérer Joe Bousquet comme l'un des maîtres exemplaires de la nouvelle esthétique. Et sans doute, si les conditions d'existence que le Destin lui a faites, n'expliquent pas toute sa poétique, elles nous aident cependant à la mieux comprendre sur ce point précis. Bousquet ne pouvait se représenter facilement que des *actions idéales*, des « transitions » parcourant le réel sans jamais mordre sur lui. Il s'est toujours senti attiré par les poètes dont la marche, certes, appuie solidement sur la terre (les poètes anciens, en général) - et cela pour les raisons que j'ai déjà exposées - mais aussi par ceux qui imaginent, et donnent à imaginer, *les mouvements non concrets des choses*. Toujours la hantise du mouvement immobile, fermé ! Il avait une profonde sympathie pour Ovide parce qu'il croyait avoir remarqué que « son style était transitif à cause du relief qu'y prennent les verbes : non qu'ils y soient plus nombreux ou choisis avec plus de soin, mais parce qu'ils y régissent plus évidemment (3) toute l'étendue de la phrase, aimantant le choix des mots ». En reconnaissant ainsi ce qu'il devait au poète latin, il nous révèle que ce qu'il avait toujours cherché, désespérément, c'était le moyen d'« aimer » toute la phrase, c'est-à-dire de lui donner un mouvement stylistique, formel, qui n'exprimât point le devenir véritable des choses, mais simplement leur élan *intérieur*, dans le discours. Ovide a communiqué son secret à Bousquet : les deux poètes excellent en effet - mais

(2) Rappelons que pour les écrivains classiques et néo-classiques - pour Marmontel, par exemple, la véritable poésie était la *poésie-Fiction* qui n'a nul besoin, en effet, d'un vocabulaire à irisations imaginaires. Au contraire, la poésie moderne - de style ou de langage - tient ces irisations pour *essentielles* puisque ce sont elles qui « pensent » l'imaginaire.

(3) Que chez Virgile, par exemple.

Bousquet plus encore que son modèle - à faire courir l'image verbale, comme une ondulation idéelle, sur toute la chaîne des mots.

Ceci fera mieux comprendre encore la nature de ses préoccupations esthétiques : il regrettait de ne pas savoir bien le grec, parce qu'il avait lu dans Meillet que « ce qui dans cette langue est exprimé le plus volontiers, ce ne sont pas les choses, mais les actes d'où elles procèdent ». Et l'on devine dans quel sens purement idéaliste il se trouvait déterminé à interpréter cette constatation du grand philologue : les actes d'où procèdent les choses - Bousquet s'est expliqué cent fois là-dessus - ce sont *leurs significations mêmes* ; les choses sont ce qu'elles signifient avant d'être ce qu'elles sont. Et dans un univers désincarné - peut-être dans tout univers poétique - ces significations ne peuvent s'établir qu'en s'opposant à la logique, au souci pratique, au temps et à l'espace. Quand on étudie les verbes de Bousquet (dans le rayonnement de leur contexte), on voit qu'ils ne suggèrent presque jamais - même quand ils les « expriment » - des actions réelles, physiques, comme cela se produit naturellement chez les poètes musclés dont Victor Hugo demeure le type, mais les virtualités idéales des objets évoluant à l'intérieur de leur réalité-image, de leur « aura » suggestive. Car ces actions verbales, impliquées dans de faux rapports logiques, coïncident nécessairement - puisqu'elles n'ont point d'autre fondement que le réel s'achevant dans l'imaginaire - avec des images, non point les images classiques, ces fioritures mortes, absolument inutiles à la poétisation, mais les images créatrices qui se confondent avec les relations qu'elles inventent au cours de l'« aventure du langage ». Dans un de ses premiers livres Joe Bousquet notait : « l'auto jaune était là pour regarder plus loin que nous dans l'automne ». Cette image, toute simple, est très caractéristique de son art : elle suffit à rendre compte du mécanisme par lequel il passe presque toujours du réel à l'image. Il ne se propose nullement ici de décrire l'auto, ni de la comparer à quoi que ce soit, ni de la « déformer » en la faisant coïncider avec les contours de tout autre objet analogue, mais de l'introduire - en utilisant la finalité subjective exprimée par le mot « pour » - dans un autre contexte où, sans changer de forme, sans cesser d'être une auto réelle, *elle soit vue dans son propre regard* : elle est vue, en effet, parce

qu'elle voit ou parce qu'elle est prise dans le regard poétisant de l'automne. Si l'on relit le poème de la *Connaissance du soir* intitulé *Petit jour*, on remarquera qu'il est construit sur une cascade de finalités aussi illusoires où les verbes, « aimantés » par cette même idée de « pour » (portée d'ailleurs à son plus haut degré d'abstraction), dérèglent à leur tour toute une floraison d'images du même genre où les choses ont pour essence le regard :

*Pour fermer les yeux du rêve en allé
dont elle est la sœur aux paupières closes
une rose est née au nid d'une rose*

(suggestion d'une coexistence feinte).

Il n'est plus de nuit pour l'ombre qu'elle est

(suggestion d'une identification imaginaire), etc...

L'image est donc, pour Bousquet, un acte idéal qui ne peut se refléter que dans les mots, elle est une image imaginante. Mais n'est-ce point le propre de toute poésie véritable de suggérer qu'il y a dans le réel lui-même une possibilité d'imaginer, puisqu'il détient, de toute façon, celle de se donner à imaginer ? La poésie antique prétendait « animer » les objets pour mieux les faire voir, Bousquet, lui, les réduit à l'acte de voir. Si l'on voulait formuler, comme une sorte de loi, cette constante de son esthétique, il faudrait dire : « les rapports qui permettent au poète de se libérer du réel en libérant son langage sont les mêmes que ceux qui enferment le logicien dans sa logique, pourvu que, par leur intermédiaire, la vision intérieure des ressemblances abstraites réussisse à se déprendre de toute comparaison pratique, et à découvrir, *comme s'il était l'œuvre de l'action transitive du style*, le mouvement idéal qui s' imagine dans les choses ».

Nous verrons par la suite à quelle identification plus profonde encore le poète devait en arriver.



Joe Bousquet n'était point paralysé du haut du corps et, comme tous les Méridionaux, il se servait, inconsciemment, de ses mains pour « appeler » et choisir les mots. Mais il avait remarqué et il disait

souvent lui-même que si cette gesticulation est de quelque secours pour vérifier (instinctivement) sur des arabesques spatiales, celles- temporelles - sur lesquelles s'ordonnent les mots, elle ne fait, d'ordinaire, que doubler d'une sorte de *danse le langage le plus pratique*. Il semble, en effet, et cela est bien digne d'être souligné - qu'elle ne remplace pas du tout - en ce qui concerne son rôle dans l'expression littéraire - la saisie de la profondeur, ni l'occupation de l'espace, par la marche. Et, sans nul doute, la « danse des mains » n'a pas épargné à Bousquet l'obligation où il a été, du fait de sa paralysie, de s'enfermer dans un univers d'images sans poids et sans résistance. (On sait qu'il accentuait encore cette idéalisation du Réel en notant pêle-mêle les faits auxquels il assistait et ceux qu'il voyait en rêve, de sorte que les uns et les autres, changés en souvenirs, n'étaient plus, quand il les relisait, qu'extériorité pure, sans troisième dimension). Pour cette raison peut-être, Bousquet se range, littérairement parlant, dans cette catégorie d'écrivains dont les critiques disent qu'ils ont un style « harmonieux », ce qui signifie que les voyelles (ou les sonorités fluides) y prédominent, que les consonnes (ou les sons durs) y sont relativement rares (cela est net, surtout, dans le vocabulaire, très réduit, de la *Connaissance du soir*, composé de mots limpides et musicaux : amour, cœur, fleur, rose, romance, etc. ; bref : de mots-fleurs) ; et que, de façon générale les objets âpres, rugueux, rocailleux n'y sont que faiblement évoqués, comme on peut le voir surtout dans les cas, assez exceptionnels, où le poète se décrit lui-même marchant, peinant, faisant la guerre... Comme dans le rêve, le sol n'est jamais pierreux, les choses ne blessent jamais la main. Et ce style convient parfaitement à l'expression d'un monde purement visuel qui, en dépit des efforts que faisait la danse manuelle pour le cerner, restait en somme un « décor ».

C'est pourquoi, à différentes époques de sa vie, Bousquet a été préoccupé par une espèce de théorie de la vision - pas absolument inexacte, d'ailleurs, du point de vue scientifique - qui mettait l'accent sur la motricité du système oculaire. Il se représentait les muscles et les nerfs qui retiennent le globe de l'œil comme une main minuscule capable d'évaluer, par ses imperceptibles efforts, les différences de plan où se situent les images. La complaisance avec laquelle il « imaginait »

ces conceptions est, en elle-même, très révélatrice : il cherchait, instinctivement, à situer dans l'idéalité même de la vision un sentiment d'effort qui lui donnât l'impression de parcourir l'espace, de s'enfoncer dans le ciel du rêve. Ne disposant plus de l'opacité physique qui permet à l'homme « normal » de renvoyer la lumière par « sa morne moitié d'ombre », il essayait, du moins, de mesurer par la conscience (imaginaire) des actions visuelles, le survol de l'espace intérieur. Mais il devait s'apercevoir très vite que l'intentionnalité physique de l'œil est surtout en rapport avec le *souvenir* : c'est seulement à l'évocation qu'elle confère une sorte de profondeur. (Plus on regarde loin, plus on remonte haut dans la mémoire). Cette observation que Bousquet avait faite spontanément avant d'avoir lu le *Traité de psychologie générale* de M. Pradine, où elle est formulée avec plus de rigueur, eut pour lui l'importance d'une révélation magique (le mot n'est pas trop fort) : il se sentit, dès ce moment, prédestiné à s'introduire dans le concert des images : « Je n'ai plus que son fantôme à saisir », disait-il en parlant d'une femme, « à moins que je ne sache me faire fantôme pour l'approcher ».

Il serait trop long de rappeler ici, à ce propos, les phénomènes de dédoublement dont Bousquet croyait avoir expérimenté la réalité. Pour en revenir au style (qui d'ailleurs n'est que l'envers de sa métaphysique), disons simplement que le pouvoir qu'il avait de *s'exiler dans les images* n'a pas peu contribué à faire de lui le poète par excellence de la vision imaginante, dédoublee. Je parlais tout à l'heure d'images qui voient, maintenant il s'agit d'images qui pensent. Et, bien entendu, Bousquet professait une théorie de la *ressemblance poétique* qui renouvelait d'une façon définitive les méthodes de prospection de l'imaginaire. Pour lui étaient seules valables les images *qui ressemblent le plus tout en ressemblant le moins*, c'est-à-dire : celles qui créent le plus intensément l'impression de réalité sans jamais reproduire l'existant réel à la façon dont un dessinateur fait coïncider une figure avec son calque, ou Victor Hugo, le hausse-col du capitaine avec la lune. Pour Bousquet la ressemblance poétique devait être *abstraite* : il disait que s'il y a une ressemblance qui ne ressemble pas, c'est parce que toutes les choses ont en commun le même regard.

De fait, toutes ses images sont invraisemblables

mais vraies (dans leurs effets sur notre imagination), abstraites (je veux dire : non figurables plastiquement), subjectives (c'est-à-dire : attirant à elles notre propre faculté d'imaginer) : elles ne dévoilent que la part du réel qui a besoin de nous pour achever de se créer. C'est à mon avis, comme « Voyant » de l'*annulation* que Bousquet occupera dans l'histoire de la poésie une place de premier plan. Il ne s'est pas contenté de remplacer l'image-ornement par l'image-rapport, la ressemblance par l'analogie vraisemblable, comme tant de poètes l'avaient fait avant lui : il nous propose des images inoubliables et illimitantes de la *métamorphose* de toute réalité en un imaginaire humain où *l'homme n'a plus sa place*. « Ce que je vois n'est que mes yeux, devient en moi regard »... Je loue mon existence qui a fait ma personne légère comme une ombre au sein de ce qu'elle me découvrirait. « Ne pouvant dépasser l'espace, il a franchi, de l'intérieur, tous les degrés de l'identification de soi avec « l'autre », en situant son être pensant *toujours ailleurs qu'en lui*. Cette image, mille fois répétée, de l'abolition du monde dans sa vision du monde, n'est pas sans rappeler le monde-vu-sans-moi de Paul Eluard.

●

Presque tous les poèmes de la *Connaissance du soir* ont pour thème central l'idée que le poète est un autre, formulée parfois comme un impératif catégorique : « Ne pas être celui que je suis » ou bien : « Ainsi, ne sois pas toi, si tu ne veux être perdu ». Et naturellement il ne faut pas l'entendre au sens où Rimbaud avait déjà dit : *Je est un autre*, évoquant plutôt par là, me semble-t-il, le caractère illusoire du moi empirique et *l'étrangeté de l'autre* ».

Si Bousquet reconnaît la non-existence de Moi en Moi, c'est parce qu'il éprouve, par intuition directe, la *présence réelle* de son vrai Moi en autrui.

On connaît les principes essentiels de la métaphysique de Bousquet (rappelons seulement les plus éclairants : « l'homme n'est pas un point dans l'existence de Tout, il est l'existence de tout en un point »... « Traduis les faits de façon à ce qu'ils te définissent au lieu de recevoir de toi leurs définitions »... Les événements ne sont rien si nous n'y sommes tout »... Ma vie, il ne

s'y produit pas un fait qui ne soit *un trait de mon âme* »... « Tu as choisi ton malheur avant de te connaître..., etc.) : Métaphysique peu systématique, fragmentaire, toute en éclairs *parce que d'essence poétique* et inséparable de l'art qui l'a fait naître.

On serait tenté d'expliquer *directement* un tel « idéalisme magique » (assez semblable, somme toute, à celui de Novalis) par le destin malheureux du poète blessé. Comment n'aurait-il pas été amené, puisqu'il n'avait plus de corps, à vider le monde de toute réalité qui ne fût pas celle de son esprit, et à élargir son « moi » aux dimensions d'un sujet cosmique ? Mais tout n'est pas si simple. Et il serait imprudent de se contenter ici d'une solution trop facile en décidant, par exemple, de ce qui a été vraiment premier, dans le cas Joe Bousquet, de sa blessure ou de sa métaphysique. Il existe une harmonie pré-établie qui est très capable de renverser la chronologie et de transformer en effet - sur le plan esthétique - ce qui réellement a été cause. Admettons, puisqu'il faut être positif, que les circonstances, les événements ont déterminé de quelque manière la pensée de Bousquet. Mais s'est-il jamais caché à lui-même cette redoutable dépendance ? Il a reconnu cent fois qu'il n'était au monde que pour « incarner » le plus parfaitement possible le malheur fatal dont il avait la charge. Le miracle libérateur - celui qui m'intéresse ici - c'est que cette incarnation ait fini par prendre la forme d'une *aventure du Verbe*, et que la métaphysique de Joe Bousquet soit devenue - par la nécessité même de l'effort poétisant - *une conséquence de son style* et non plus celle de sa condition de blessé. Car cette métaphysique - quelles que soient ses racines profondes - est sortie assurément d'une exploration poétique de l'univers due à l'action du « sixième sens » (le style), reconquérant *absolument* sa liberté. Toute la poésie de Bousquet postulait, nous l'avons vu plus haut, le passage du sujet à l'objet, la revitalisation de l'objet par le subjectif, l'équation la plus fabuleuse qui soit entre ce que l'on est et ce que l'on n'est pas, ce que représentent les choses et ce qu'elles effacent pour exister... On est donc contraint d'admettre, au moins, que le conditionnement direct de Bousquet par son amoindrissement physique, a fait place à une harmonie d'un autre ordre, s'établissant « merveilleusement » entre sa nature morale (telle que le malheur l'avait façonnée)

et l'Imaginaire rêvé par les mots. Où le poète, en effet, aurait-il pu mieux développer et porter à leur suprême degré de réalité, les identifications exigées par son art, par sa syntaxe illimitante, par ses images vues par transparence à travers l'esprit - que dans cette grande conception que « *l'homme n'est que son semblable, parce que son semblable, c'est lui* » ? Et que faut-il conclure de tout cela ? que si un peu de sagesse ramène aisément le contenu de toute hypothèse métaphysique aux caractères singuliers de l'esprit qui la risque, plus de perspicacité encore nous convainc, au contraire, que, *sur le plan esthétique*, quand le poète déclare lui-même, se montrant par là plus radicalement sceptique sur la « valeur » de sa pensée que les ennemis même de la métaphysique - *que les idées les plus hautes ne sont que l'aventure du langage*, il se libère, par cela même, (à l'intérieur de sa poésie) de tout déterminisme physiologique. Mais que pouvait-il « penser », ce langage, sinon la situation malheureuse du poète dans le monde ! La personne, objectera-t-on, se libère bien, *dans* le langage. Mais qui libèrera le langage ? La question ne se pose pas dans ces termes : il est libre par nature quand il est poétique, quand il s'inscrit dans l'ordre du jeu compensateur. Ce n'est sûrement pas par hasard que la poésie de Bousquet a abouti, dans la *Connaissance du soir* et ailleurs, à transformer l'immobilité blessée en une autre immobilité infiniment plus enrichissante : celle qui transcende les différences ontologiques. Rien d'étonnant à ce que le langage ait révélé ici sa finalité secrète qui est *de se libérer lui-même en libérant le poète* : le langage pratique a-t-il jamais eu une autre tâche ? Il reflète, évidemment, la nature intime de tout écrivain qui l'utilise, mais il n'a qu'une seule façon d'épanouir *toutes ses possibilités*, et elle consiste à alléger idéalement pour chacun le poids de la condition humaine. Et non point tellement dans l'illusoire, puisqu'il est assuré que le Réel ne trouve sa signification la plus haute que *dans notre liberté* (la poésie n'imitant point l'objet et ne s'inspirant que de sa seule faculté imaginante). Il ne faut donc pas dire que l'imaginaire du langage blessé soit lui-même « blessure », à moins qu'on ne veuille faire entendre par là qu'il exprime mythiquement celle de toute l'humanité. Ce qui serait vrai : car la poésie est bien une sorte de résonateur qui fait vibrer l'image « abstraite » de la

Meurtrissure à l'idée de telle meurtrissure effective. Le miracle libérateur, dont nous parlions tout à l'heure, c'est qu'au terme de son aventure du langage, Bousquet ait pu éprouver que son malheur devenait *inimaginable* sous d'autres espèces que celui du malheur originel de toute destinée humaine : « Je dois à ma blessure, disait-il, d'avoir appris que tous les hommes étaient blessés comme moi »

●

S'éloignant de la poésie-langage, Joe Bousquet s'est attaché dans quelques-uns de ses livres à décrire en moraliste la réalité sociale. C'est ainsi que, dans le *Médisant par bonté*, il photographie la conscience d'une ville de province telle qu'on peut la saisir à travers la vie anecdotique de ses habitants. La poésie ne perd pas ici ses droits pour autant, elle y change seulement de caractère : nous ne sommes plus dans l'aventure du langage, mais dans la poésie-fiction. A vrai dire, l'exploration de ce nouvel « imaginaire » ouvert sur les choses, Bousquet l'a poursuivie de deux façons un peu différentes, mais, au fond, complémentaires. Tandis que, dans le *Médisant par bonté*, il essaie de transformer en mythes les événements significatifs survenus à des personnages vrais et médiocres qui incarnent ainsi, sans s'en douter, la *fable dont ils tirent toute leur réalité*, dans les *Contes*, il nous soumet des fictions beaucoup moins vraisemblables où paraissent des héros plus poétiques, voire fantastiques, qui n'ont point d'autre rôle que d'accomplir les actes prévus par lui comme étant les plus aptes à faire jouer en nous les mécanismes symboliques de l'Imaginaire. Mais dans ces *contes*, comme dans les « caractères » du *Médisant*, il n'entend nullement se confondre à ces personnages, ni donner aux événements qu'il « imagine » la même essence fatidique qu'à ceux dont son existence personnelle se voulait le support. On sait que Bousquet notait les faits divers, les aventures, parfois comiques, dont il était le témoin, avec une extraordinaire minutie et même un certain souci d'exactitude objective. En s'inspirant de ces observations, il pouvait donner aux figurants de ses contes une âme indépendante de la sienne et un destin autonome.

Par conséquent, la poétisation ne procède point ici des prestiges du langage, mais *de la lumière même des choses et des faits*. Bousquet croyait, avec raison, que le réel s'arrange spontanément en « mythes », c'est-à-dire : acquiert, en dépit de sa platitude matérielle, un pouvoir signifiant, lorsque, sans l'altérer, on le situe dans une sorte de « jour » où il trouve sa nécessité symbolique. Et il existe, en effet, des événements qui, par leur intensité propre, paraissent signifier plus qu'ils ne signifient et *se symboliser eux-mêmes*. Plus on les enregistre objectivement et plus ils se révèlent chargés de poésie naturelle. (C'est ainsi qu'un coin de nature peut se trouver harmonisé comme s'il avait été composé par un peintre). Je veux bien que du fait de son état physique, Bousquet ait été beaucoup plus porté que tout autre à voir les événements comme des *traits de son âme*. Mais, précisément, il n'a pas toujours ramené ainsi leur signification à l'expression égocentrique de sa propre subjectivité, (ce qui montre, une fois de plus, qu'il conservait quelque liberté à l'égard des déterminants physiologiques dont il a été parlé plus haut) ; bien au contraire : la théorie esthétique que l'on peut déduire de ses techniques de poétisation ne laisse pas d'avoir une valeur générale, et de s'appliquer à toute poésie-fiction. Il est parfaitement exact que la Fiction, ou si l'on préfère : la « poésie de roman », ne se borne pas à capter les rapports *imaginaires-naturels* ou réductibles à des traits de l'âme, mais qu'elle en établit d'autres, plus purement esthétiques, en découvrant les structures formelles qui répondent mieux encore aux exigences de l'imagination ; et que *tout le réel* - physique et social - est apte à recevoir cet agencement subtil qui le poétise. A considérer certains mythes de Joe Bousquet, vraiment inépuisables, on trouve que c'est l'évocation - aussi réaliste qu'on voudra - d'une scène empruntée à la vie (ou telle qu'elle aurait pu se passer dans la vie) qui produit, à elle seule, l'effet poétique, et non point son rapport avec *les sentiments de l'auteur*, mais, par contre, que c'est bien sa *sensibilité esthétique* qui a structuré le décours des actions de façon à ce qu'elle pussent s'accorder avec leur rayonnement « signifiant ». Je ne dresserai pas ici le catalogue des structures formelles de la Poésie-Fiction de Joe Bousquet ; il en est d'élémentaires, il en est de très complexes : l'espèce de césure qui détermine l'apparition d'un fait

privilegié dans le déroulement du temps fictif, la correspondance d'un événement avec tel autre, l'importance que revêtent, à la fois objectivement et symboliquement, les actes ou les paroles d'un personnage dans des circonstances analogiques données et répétées, l'éclat isolant d'une démarche imaginaire qui brusquement éclaire tout le conte d'une lumière mythique, tout cela concourt à ordonner l'image du réel selon le sens esthétique qu'il aspire à assumer. Dans les *Contes* de Bousquet, comme dans toute poésie de roman (qu'il s'agisse des romans de Stendhal ou de ceux de Louis Aragon), la fiction serait sans résonances et sans profondeur, si n'y était assuré, à quelque degré, un tel primat du Formel sur le contenu empirique. Il est même curieux de constater que c'est dans les récits les plus *réalistes* - ou qui se veulent tels que cet ordre idéal se laisse le mieux apercevoir, encore qu'il ne fasse qu'un, évidemment, avec la matière où il s'imprime, et même, parfois, *avec le souci de vraisemblance*. Chez Bousquet, cette architecture peut prendre un caractère beaucoup plus idéaliste que chez Stendhal ou Aragon (notamment, quand elle renverse l'ordre de succession des causes et des effets en suggérant que l'événement est essentiellement sémantique, ou a été précédé, métaphysiquement, de son « idée », et surtout, quand elle joue trop ostensiblement des coïncidences fatidiques). Mais qu'on ne s'y trompe pas : c'est tout simplement que Bousquet a subi plus qu'eux la hantise du Formel. Il n'y a pas de fictions qui n'obéissent - au moins dans une certaine mesure - même quand elles sont d'inspiration matérialiste - à des lois esthétiques tout à fait semblables. Il serait aussi absurde de rattacher à je ne sais quel fidéisme occulte toutes les « symétries » formelles de Bousquet que d'expliquer l'ordre géométrique qui règne sur la façade d'une usine par une volonté magique de l'architecte

●

En vérité, Joe Bousquet rêvait de faire des contes *parfaits* où le primat du formel sur la trame narrative réaliste eût été quasi *absolu*, c'est-à-dire tels, répétons-le, que leur structure, épousant les exigences incons-

cientes du sujet imaginant (celui du lecteur) eût paru développer *nécessairement* la fiction. Ces contes - auxquels il avait travaillé avec acharnement pendant les dernières années de sa vie - ne le satisfaisaient pas ; et il faut reconnaître que, si riches qu'ils soient en beautés de détail, et peut-être pour cette raison, ils manquent généralement leur but. Mais il ne faut pas en rendre responsable le système : je continue à penser, pour ma part, que le romancier doit s'efforcer de rendre ses fictions le plus « abstraites » possible, encore que l'art littéraire ne puisse pas se libérer du réalisme figuratif aussi complètement que le fait la peinture, puisque sa « matière » est forcément empruntée au réel. Il doit, comme ce musicien évoqué par Bousquet dans le *Bourdon du noir*, harmoniser les rumeurs de la rue. « Il se dandinait et remuait les lèvres mais il ne chantait ni ne jouait, et seul, je me trouvais assez près de lui pour m'en apercevoir. Des voitures roulant sur la chaussée il s'élevait une espèce de mélodie triste que les consommateurs écoutaient, la tête un peu penchée, absorbés comme si ce qu'ils entendaient les avaient fait rêver de ce qu'ils voyaient ».

L'échec - tout relatif - de Bousquet s'explique par des raisons toutes différentes : *la poésie-langage intervient dans les contes avec beaucoup trop d'insistance*. A-t-il voulu - et ce serait là le sens profond qu'il faudrait donner à l'idée qu'il se faisait du conte - unir la poésie-fiction à la poésie-langage, pour démontrer que, véritablement, l'aventure du Verbe doit aboutir à la fiction réalisante ? Peut-être. Mais il est clair qu'il n'est point parvenu à réconcilier les deux aspects fondamentaux du Poétique. Alors que dans le *Médisant par bonté* ou dans certaines pages de la *Tisane de sarments* et du *Meneur de lune*, il a parfaitement réussi à poétiser au niveau du réel, en ne laissant transparaître dans son style, analytique comme doit l'être celui de la Poésie-fiction, et même parfois, transposé de La Bruyère (comme c'est le cas dans le *Médisant par bonté*) que la seule beauté des choses et des événements humanisés, sans que l'aventure du langage vînt troubler les mots dans leur rôle qui est ici d'exprimer, et non de créer, selon le ton juste (voir, par exemple : le *bourdon du noir*, in : le *Meneur de lune*, p. p. 69-72), dans les *Contes*, le poétique du détail, créé par les mots-fleurs, gêne le poétique plus

généreux de la Fiction. L'erreur de Bousquet fut, en ce domaine, d'avoir cru possible de ramener les deux tendances antagonistes de la Poésie à la même unité stylistique. Car si elles sont parfaitement conciliables en théorie, elles ne le sont pas en fait, à l'intérieur d'un même discours. Il n'est pas possible d'exprimer, **dans une œuvre de longue haleine**, ce qui est d'ordre strictement mythique (*Poésie ouverte*) dans le même langage que celui dont se sert le poète pour créer l'imaginaire au niveau des mots (*Poésie fermée*).



CONCLUSIONS :

Les réussites et les échecs de la poésie de Joe Bousquet s'expliquent par le rôle privilégié que le langage a joué dans sa vie comme dans son œuvre. Non seulement il avait à se faire tantôt expressif, tantôt créateur, mais avant même d'être l'un ou l'autre, il devait combler une déficience, et, pour cela, emprunter son mouvement à des techniques littéraires déjà constituées.

Dans les « récits » où il imite un donné (physique ou social), ce mouvement artificiel ne nuit en rien à la beauté spécifique du mythe, puisque celui-ci n'a besoin que d'une expression adéquate, et que le style de Bousquet l'est toujours suffisamment. Mais il y a toujours, chez lui, paradoxale diminution du potentiel poétique, toutes les fois qu'à l'échelle des mots prévalent les images « créatrices ». Cela vient, en dernière analyse, de ce que Bousquet ne pouvait que très difficilement saisir la pensée abstraite comme telle, ni, par conséquent, se servir de la langue de tout le monde. L'écrivain normal dispose à son gré de sa lumière et de ses ténèbres intérieures, il peut user de tout le clavier qui va du plus abstrait au plus concret, et même, charger d'une virtualité rayonnante imaginaire le mot le moins figuratif. Bousquet, lui, était obligé, pour penser *n'importe quel objet, de le changer d'abord en image*. Il ne pouvait donc jamais prévoir ces contrastes d'ombre et de lumière si nécessaires à la poésie, ni jouer de la pure et blanche abstraction, ni intensifier spécialement le concret, là où il fallait un

surcroît d'ombre. Dans les fictions, où la musique des événements aurait dû enjamber largement l'écriture, il était souvent contraint de donner à tout son vocabulaire, uniformément, le poids - compensateur - de l'imaginaire.

Au contraire, dans la poésie-langage (c'est-à-dire, surtout, dans les poèmes de la *Connaissance du soir*), ce défaut se change presque automatiquement en qualité. Et quelques-uns de ces poèmes comptent certainement parmi les plus beaux qu'on ait jamais écrits. Dans *mon frère l'ombre*, par exemple, l'imaginaire rayonne des mots, génère l'idée poétique et libère du même coup le mythe qui l'accueille. Mais il n'a pu toujours éviter de tomber dans un autre défaut auquel sa blessure l'avait prédestiné : la *machinerie traditionnelle*, dont il avait besoin pour se mouvoir idéalement, écrase trop souvent le ton de la voix. A côté de poèmes admirables on en trouve d'autres (par exemple : *Eucheria*) où l'air de la beauté est littéralement irrespirable, parce que l'armature syntaxique et le rythme s'essoufflent à lancer le mouvement mécanique de la strophe et ne laissent plus passer celui du Poétique. Et quand Bousquet essaie de sortir de cette atmosphère oppressante en entrant dans l'allure « folklorique », c'est alors le ton trop indiscret de la romance qui l'emporte sur le véritable *ton esthétique*, et l'absorbe. C'est dans de tels échecs (relatifs) qu'il faut reconnaître l'emprise que l'état physique du poète a exercée sur l'allure et la qualité de son expression. Mais les très beaux poèmes, dans lesquels il a enchanté son destin, suffisent à faire la preuve qu'en lui l'esprit avait réussi non pas seulement à vaincre les déficiences du corps, mais même à se délivrer, parfois, du poids des compensations nécessaires.

●

Tous les poètes ne sont qu'un : ils ont tous, plus ou moins, à résoudre idéalement les difficultés d'expression - qui ont gêné Bousquet dans sa chair et dans son esprit - et qui consistent à situer exactement la poésie où il faut, c'est-à-dire, d'une part *dans le ton juste* de la voix ; d'autre part, *dans le juste milieu* de l'imaginaire. La poésie est, sans nul doute, d'essence

dualiste : il y a en elle un « poétique » qui part du Réel (objectif ou psychologique) pour imaginer, sans le secours des mots, des structures narratives ; et pour laquelle, par conséquent - sa tâche essentielle étant d'« harmoniser » ces fictions et non pas de les exprimer - les problèmes d'expression par les mots sont, *en principe*, assez secondaires - et un autre « poétique » qui, à partir des mots et du jeu stylistique, suscite entre les images des rapports analogiques, justiciables, en fin de compte, de la seule perfection du ton de la voix.

La poésie absolue se situe au point exact - mais purement théorique - où la Poésie-fiction (ou « poésie ouverte ») et la poésie-langage (ou « poésie fermée ») se rejoignent et s'équivalent. En effet :

La poésie-fiction, à son plus haut degré de « vérité » (c'est-à-dire : d'efficacité sur l'imagination) doit être telle que - *bien qu'elle soit inspirée par le réel* - elle paraisse suscitée par sa structure formelle (à laquelle le réel est plié) et, en définitive, par les virtualités des mots, par l'« aventure du langage ».

Mais la poésie-langage, à son plus haut degré de perfection, doit être telle que - *bien qu'elle soit dictée par le Ton, les mots et tout l'appareil stylistique* - elle donne l'impression qu'elle pourrait être projetée sur le réel, qu'elle aurait pu être découverte à partir de lui.

L'équivalence qui s'établit ainsi entre ces deux aspects du Poétique, n'est possible que si l'élément visualité, l'*image*, n'est pas différent en essence, dans la poésie-langage, de ce que serait, en raccourci, la structure formelle de la poésie-fiction. C'est pourquoi l'image poétique ne doit pas être un ornement plastique, mais l'au-delà dans lequel les mots actualisent leurs possibilités imaginaires. Elle est rapport créateur, équation féconde, ressemblance abstraite. *Plus vaste est l'écart entre les deux termes comparés, plus est intense l'effet poétique qu'elle produit, si cet écart maximum est saisi par l'esprit dans l'intuition la plus rapide.* (A la limite, l'image peut ne renvoyer qu'à elle-même. Mais si elle n'est que *stupéfiante*, elle risque alors de se situer dans l'*infra* ou le *supra*-poétique). De toute façon, elle est *la même* dans les deux « poétiques », elle est « mouvement », et aspiration à l'extériorité : elle est la plaque tournante sise

au point précis où se croisent l'une et l'autre voie que peut emprunter *indifféremment* la Poésie : celle qui va des choses au mot et celle qui va des mots aux choses.

●

L'expérience poétique de Joe Bousquet, son aventure du langage, nous suggèrent que la Poésie est un *art abstrait*, mais d'un genre particulier. Elle ne peut pas, comme la peinture, se donner pour entièrement achevée dans l'*abstraction*. Elle tend seulement, en assurant le plus qu'elle peut - transitivement - le primat du Formel (ou du Ton) sur la matière empirique, à nous faire *assister* à la transformation progressive, *et toujours incomplète*, du Réel en imaginaire esthétique. Cette « transition » peut avoir beaucoup de beauté.

RENÉ NELLI.

Dans les grandes lignes l'essai qui précède reprend et met en forme les idées chères à René Nelli sur l'aventure du langage chez Joe Bousquet, thème d'une conférence qu'il fit à Narbonne le 22 juillet 1960. Ce jour-là fut posée une plaque commémorative sur la maison natale du poète et inaugurée l'Exposition Joe Bousquet au Palais des Archevêques sous la présidence de M. Vals, maire de Narbonne.

On pourra aussi se reporter à l'étude pénétrante que publia René Nelli dans le N° 303 des *Cahiers du Sud*, consacré à Joe Bousquet au lendemain de sa mort.

“L'AME NE S'ÉVEILLE QUE BRISÉE”

Quelle étoile, dans la nuit de l'histoire, nous guidait-elle vers cette chambre dont la lumière, nuit et jour, veillait au 53 de la rue de Verdun, à Carcassonne. Quelle quête, en cet été de défaite et de désespoir, nous menait-elle en ce pays cathare, à la rencontre d'un espoir plus fort que la mort, à la recherche d'un exemple qui rendît évident le triomphe de l'homme sur le destin. En ce temps de silence mortel, de tyrannie promise, semblait-il, jusqu'à l'infini, quel appel nous alertait vers la toute-puissance d'un langage qui tenait lieu à un poète terrassé depuis plus de vingt ans, de chair, d'univers et de liberté ? Alors qu'une civilisation glissait au tombeau, que l'idée même d'homme n'était plus qu'un poignant souvenir et qu'une incertaine espérance, quelle soit nous guidait vers un regard, vers une voix qui témoignaient d'une souveraineté devant laquelle le monstrueux pouvoir des vainqueurs paraissait dérisoire. Quel besoin, quel songe de salut nous amenait en cet été 1940 au chevet de Joe Bousquet !

Ceci je crois : cœurs et âmes blessés, marqués par la guerre, des poètes allaient s'assurer près de l'un d'eux, le plus pur, le plus héroïquement exigeant, dont le corps avait été détruit par la guerre, que sur une existence ruinée, la poésie pouvait briller indéfiniment, soleil interne arraché d'heure en heure aux ténèbres par une conscience merveilleusement hardie : et la hideur de la guerre et de ses valets se changeait en une grotesque insuffisance.

Je ne saurais oublier cette exaltation qui me tenait hésitant au seuil de la chambre secrète de Carcassonne.



Tel qu'en lui-même...

(Dessin de Hans Bellmer)

Là, hors du temps, rayonnait dans l'ombre une paix conquise sur la plus atroce défaite. Sur le lit, cet homme paralysé ; ce survivant enchaîné à ses plaies, ce corps déchu dont la condition pouvait dépasser par son horreur, celle des personnages de Beckett, (quelle « Fin de partie » durant toute une vie !) et pourtant la certitude que la *vraie vie* ici était présente. J'imaginai une autre chambre, fermée elle aussi au jour, au monde, et où la recherche d'un salut par la poésie s'était de même prodigieusement jouée : la chambre de Proust.

Le sourire, le regard, la voix de Bousquet comme l'accueil d'un génie humble et familier autant que profond. C'était lui de nous tous le plus jeune, le plus vivant, c'était lui qui *savait*. Autour de lui chacun paraissait étrangement prisonnier : Julien Benda de son bavardage antimaurassien, Henri Michaux de son angoisse, Aragon de sa désinvolte et lyrique séduction.

Génie humble et familier, comme s'il craignait que nous ne puissions l'atteindre : et c'était vrai que cet ami si proche, nous nous sentions indignes de sa grandeur, de sa vérité ; nous sentions que nous aspirions en vain à le rejoindre, phénix renaissant toujours plus haut de ses cendres.

L'impression aussi que son regard et sa voix, c'était bien plus que notre propre regard, notre propre parole, c'était son véritable corps : les franges sensibles de sa vie par quoi il s'efforçait de communiquer encore avec l'univers d'où il s'était retiré. Un instant, nous suivions, nous pensions suivre sa parole, son regard vers des régions de l'être que notre vie quotidienne nous cachait, et déjà nous pressentions cet immobile tremblement de l'esprit proche de ses limites, prêt, semblait-il, à les dépasser dans le sillage de cette pensée, de cette voix, de ce regard de l'homme qui avait transcendé sa condition. Puis nous lâchions prise comme au seuil d'un domaine interdit : notre esprit avouait son infirmité devant le vol de plus en plus lointain de cette pensée en quelque sorte *corps céleste, corps glorieux* qui *sauvait* cette navrante dépouille enchaînée à son lit de douleur, aigle bien-aimé de ce Prométhée à jamais abattu sur son roc.

Cet homme depuis sa jeunesse réduit à rien, la force de son sang, son âpreté, son audace, sa soif d'aventure,

il me semble qu'elles avaient investi son esprit ⁽¹⁾, celui-ci se mouvait ainsi à des hauteurs dans l'abstraction, à des profondeurs dans l'intuition de l'être, que nul autre ne pouvait atteindre. Les mêmes mots que nous chargeons, sans même le savoir, de notre expérience d'homme valide, fussent-ils ceux d'« esprit », d'« être », de « pensée », de « solitude », et, à plus forte raison, ceux de « regard », de « lumière », de « nuit », ces mêmes mots, Joe Bousquet leur donnait une tout autre charge, plus subtile, plus désincarnée, plus proche de l'absolu (absolu de détresse, absolu d'orgueil, absolu de sérénité, absolu de sagesse) qui était sa familière hantise. Cette démesure entre son langage et celui des autres, Bousquet était conscient de la rançon qu'elle impliquait sur le plan de la communication. S'il écrivait : « Rien ne me paraît beau que je ne le puisse atteindre, au dedans de moi, par les seules forces de mon esprit... » il avouait aussi : « un homme n'a toutes ses facultés intactes que par le libre usage de toutes ses possibilités physiques ».

De son martyre et de son anomalie tragique, Joe Bousquet, en apprenant héroïquement, non plus plus à s'y résigner mais à les assumer, a su tirer les conditions d'une expérience intérieure que son œuvre a *traduite* pour nous tous. Récemment je suis revenu à cette œuvre et, en particulier, à ce grand livre d'amour, de vérité et de poésie : « Traduit du Silence ». J'ai éprouvé de nouveau l'étrange, mais si humaine vertu de cette parole qui, même lorsqu'elle atteint la limite où elle nous devient comme insaisissable, continue pourtant à porter témoignage d'une épreuve qui nous concerne essentiellement.

Bousquet presque privé d'existence (« Je suis quelqu'un qui a vu survivre en lui son être à la mort de l'homme ») n'a qu'une ambition : *être*. Toute son œuvre est l'incarnation de ce désir qui le consume. Hors de l'appréhension de l'être, la frange de la vie est chez lui plus rêvée - avec une intensité pathétique - que vécue (« le songe m'aura

(1) « Ai-je changé depuis le temps où il me paraissait si contraignant de devoir m'allonger chaque soir dans le même lit ? A dix-sept ans, je regardais avec envie ceux qui n'avaient pas de domicile fixe ; et c'est à eux que je souhaite encore de ressembler quand je veux que mon esprit soit une source d'inattendu, qu'il se lasse net de toute idée préconçue concernant ma responsabilité. Je poursuis un rêve d'adolescence ».

rendu la vie réelle »... « On aurait dit que son visage était le songe de son cœur »... « J'appartiens à un temps où l'on ne rêvera plus, l'homme étant devenu le rêve »).

Écoutons cet extraordinaire constat : « Il faut que sa vie se passe entre ses yeux et ses lèvres » ; le destin du poète blessé y est contenu avec la plus lucide reconnaissance de sa geôle, en même temps qu'avec la plus haute et la plus lyrique vision de sa singularité. Le regard et la parole pour aller vers le monde, et l'impossibilité à jamais d'étreindre ce monde au delà de ces paroles ou de ces regards, de le posséder par le mouvement, par le geste. Les yeux et la bouche pour se nourrir du monde, ou du moins de ce que peut percevoir un homme emmuré. « La vie ne semble pas faite pour être vécue. Là où elle regarde en nous, là elle est », dit Bousquet. Celui qui est ainsi enchaîné face à la vie, ne peut pas plus échapper à ce qu'il regarde qu'il ne peut l'atteindre. Il se sent à son tour regardé par ce qu'il regarde, regardé par les choses, regardé par la vie, pris dans le regard de la vie. S'il tourne son regard en lui-même, que perçoit-il encore ? sinon, cette fois ténébreuse, la vie qui est sienne, et pourtant lui demeure en partie étrangère puisqu'elle ne peut se changer en action, mais seulement de nouveau en regards, en paroles. C'est ainsi : nulle autre issue que le regard ou la parole, et, comme un boomerang, l'un et l'autre reviennent à leur source ; ils sont l'équivalence de gestes, d'actes tentés pour rejoindre l'univers qui, tel un mur renvoie la balle, les renvoie sur l'homme enchaîné. C'est celui-ci enfin de compte qui est seul *atteint*. « Je suis, mais je ne suis que le regret de cette vie fabuleuse qui enveloppe mes jours, leur survit, au moins en moi, après les avoir précédés. Je suis le regret de la vie qui parle seule et des choses qu'elle regarde sans que mes yeux la voient ⁽²⁾ ».

(2) L'importance capitale du regard pour Joe Bousquet en fait un merveilleux critique de peinture. Face à un tableau, il n'y a plus l'angoissante fuite de la vie regardée et l'angoissant regard en retour de la vie. Le tableau élu se laisse pleinement appréhender par la vision, d'autre part, son harmonie tend à s'emparer de qui le contemple et, ainsi, à le *sauver*. « Le regard dont une peinture s'est emparée devient l'*asile de notre esprit* ». Ou encore : « On dirait que sur cette figure fascinante notre regard s'est tu, saisi : *ce que nous admirons nous regarde* ».

S'émerveiller de ce monde, de cette vie qui se dérobent, et ne pouvoir soi-même s'y dérober, tel est le cercle enchanté, infernal, soleil et soleil noir grandiose, atroce, où tourne la pensée - et la phrase - de Joe Bousquet. L'involontaire mutation par l'immobilité tyrannique, du rapport de l'homme au monde, ce dérèglement, assumé, de tous les sens, plus authentique, plus terrifiant, plus enseignant que celui prôné par Rimbaud, Joe Bousquet en fait, grâce à une force d'âme, à un courage uniques, la condition d'une vie et d'une œuvre où nous n'avons pas fini de puiser, avec une admiration et une gratitude jamais suffisantes, une connaissance de notre propre misère en même temps que l'incomparable promesse des trésors de cette poésie qui « est la langue naturelle de ce que nous sommes sans le savoir ».

Il n'est pas plus tendre poète que ce stoïcien qui a écrit : « tout ce qui nous atteint doit être vécu de façon exemplaire ». Il n'est pas non plus de poète plus prométhéen que ce blessé rivé à son roc qui ne cesse de nous rappeler : « l'homme est en lui-même plus grand et plus fort que tout ce qui est. Il est la grandeur, le devenir et la mort des vérités et des choses dont il est aussi la source ».

G. - E. CLANCIER.

ROBERT ROVINI

JOE BOUSQUET

LA CHANCE DU NÉANT

Jamais le but d'une étude n'est choisi trop inaccessible; et si c'est un homme que nous voulons connaître, regardons-le depuis le ciel, là vont ses pensées.

(cap 66)

Un hasard méchant, cet éclat d'obus qui le coupe en deux, a jeté Bousquet dans la poésie. Encore la phrase est-elle trop belle, et dissimule par quel tenace effort de volonté un poète est né lentement de ce demi-cadavre qu'il était, et qu'il se voyait être. Le regard de Bousquet sur lui-même est à l'origine de son activité poétique; chacun de ses poèmes, le moindre de ses textes est ce regard, dans lequel il tente d'abord de fuir cette chose, inerte et figée dans un corps détruit, mais existant, étranger, mais proche et présent, cette chose que la nature et l'histoire lui imposent d'être. Ainsi ce qu'il voit, sortant paralysé de l'hôpital, c'est la mort même arrêtée et réalisée. Se regardant, c'est la statue de la mort qu'il contemple, non pas cette mort vague et incroyable que l'on attend dans les rêves d'immortalité et de survivance, mais le monument que rien n'attendait, le cénotaphe de toute attente. Cet homme n'a pas échappé à la mort, mais à la vie. Cette chose sépulcrale que son regard veut fuir, mais ne réussit

qu'à fixer toujours un peu plus, tout ce qui en lui n'est pas regard y dort dans la rigidité et le froid. C'est pourquoi son regard brûle, et pénètre, et contourne, mais en serpent de feu qui brûlerait ses propres détours, son acuité et son ardeur même, en esprit qui flamberait sa substance.

Nul ne supporterait d'être l'image de la mort. Même celui qui se tue, c'est pour aller plus loin que la dalle, c'est pour continuer le mouvement qui lui semblait pris dans sa vie pétrifiée, et en somme rendre toutes ses chances à l'univers. Qui se voit mort, en effet, c'est lui-même qu'il a vu, sa petite, sa minuscule personne comme un grain de sable qui brille sous les eaux, mais ne brille que d'être mort dans cette vaine perfection de ses facettes closes. Son éclat ne vient pas de lui, il ne fait que rendre affaiblie une parcelle de la totale lumière, qui pourtant redeviendra la sienne dès qu'il s'y reconnaîtra obscur et perdu, renonçant à briller par lui-même. C'est cela, le regard, et c'est cela, la connaissance, un individu qui s'oublie dans le monde, un être fini qui meurt dans sa substance indivise. Que Bousquet écrive :

*Je dois à ma blessure d'avoir appris que tous
les hommes étaient blessés comme moi.*

(ml 169)

ce n'est certes pas pour se proposer en exemple, lui qui a si bien reconnu la vanité individuelle. Il connaît au contraire dans sa blessure la blessure même de l'existence, dans le hasard qui l'a fait ce qu'il se voit le hasard premier d'être homme et de vivre. Ce « comme moi » dans la citation serait un pléonasme bien gauche s'il ne résumait justement tout le sens de sa proposition, voulant dire que sa blessure ne serait rien si elle n'était que le fait d'un hasard guerrier; mais blessés ici ou là, tous les hommes portent en eux l'égale plaie de leur condition. La chair qui vient à souffrir rend simplement sensible la douleur fondamentale d'exister.

C'est pour atteindre, à travers les souffrances de sa personne physique, le fond même de cette douleur commune que Bousquet s'est voulu poète, c'est quand il l'eut atteint qu'il le devint. Non pas tout d'un coup, car l'illumination, quand elle se produit, décourage plutôt l'expression, mais remontant de ce gouffre humain que, très classiquement, il connut pour être descendu en lui-même, c'est marche à marche, mot par mot que Bousquet,

*Un diamant dans la lumière où sa profondeur
l'a plongé,*

(cs 29)

accède aux lueurs de la connaissance et aux clartés du discours. Sa technique même témoigne de sa lente montée,

qui ne va pas sans retours, sans retombées: il n'est qu'à suivre sa prose, quand il ne la fixe pas délibérément, comme dans « Le Médisant par Bonté », pour la voir phrase à phrase, mot à mot se transformer, épousant les complexes itinéraires de ses idées et de ses sensations entretissées, jusqu'à déboucher dans la poésie même. Parti au hasard, dirait-on, et du hasard en tout cas, cette allure très singulière, fuyante, mais gagnée, contournée, mais adroitement consciente du but comme du chemin, cette menée idéale le mène, lui l'Immobile, à cette réalité mouvante qui le sacre poète.

Par leur composition, qui étonnera d'abord, la plupart des volumes publiés par Joe Bousquet, chacun n'étant qu'un arrangement particulier de notes prises au jour le jour, se présentent comme des sortes de partitions aux voix multiples et différemment combinées, dans lesquelles une phrase ne vaut que par ce qui la précède et la suit, l'appelle et la détruit: quand un état définitif paraît, il sort longuement de de l'enchevêtrement pour le déchirer d'un coup. La répétition, dans ce style, ne gêne pas, car elle ne redit jamais une idée que pour la resituer dans un mouvement neuf, d'où alors elle semble naître. Et si même une page du « Mal d'enfance » reprend textuellement une page de « Traduit du Silence » (me 92 et ts 214), c'est que l'enchaînement seul compte, la marche et le passage. De la vie, en effet, que nulle idée n'épuise, cette prose ne veut transmettre que les fluctuations, l'irrationnelle réalité, non pas les choses donc, mais leur effacement l'une dans l'autre. En dehors des thèmes pareils ou altérés qu'elle reprend, varie, associe et module, en dehors même d'un sens plus ou moins accessible qu'elle offre à la raison, c'est encore au-delà, l'ayant comme franchise et tout absorbée, de cette raison et de ce sens qu'elle trouve un charme pour retenir et fasciner. Et certes elle irrite parfois et parfois elle ennuie, interminable monologue au sujet nuancé mais sempiternel qui est toujours Joe Bousquet. Dans les dédales où il s'en va à la recherche de soi-même, il n'est que trop facile de se perdre, avec l'ennui de ne guère voir où l'on passe et l'irritation d'ignorer où l'on arrive, enveloppé de sons étranges qui gardent l'apparence de mots, et même bien connus, mais ne s'arrangent qu'en phrases insolites dont le dépaysement est la vraie syntaxe. Ce que veulent dire ces phrases, à force de les fréquenter, peut soudain paraître clair, mais c'est alors d'une clarté qui ne s'explique nullement par ce que l'on croit en saisir. Qui surmonte sa première ignorance entre ici en même temps dans une compréhension inattendue et une obscurité seconde que rien non plus ne laissait prévoir. Non que les mots s'égarent, au contraire. Seulement ils ne prennent pas comme d'habitude leur lumière l'un de l'autre, mais chacun s'illumine ou s'enténèbre pour soi seul d'une lueur ou d'une ombre venue d'ailleurs, c'est-à-dire non pas du contexte et de ses arrange-

ments, tous très simples aussi bien et sans recherche extravagante, mais d'un rapport singulier et singulièrement vivant que tous ensemble et chacun entretiennent avec une conscience qui, ne pouvant pour quelque motif les prendre comme ils étaient, les a infléchis selon ce qu'elle est, avec un être qu'ils ont traversé en se transformant, ce qui veut dire en le transformant. Le mouvement de l'être dans ses pensées, voilà ce qui est sensible dans cette prose, dont l'intention n'est jamais d'exposer ou d'épuiser des idées, mais en somme, et c'est même le cas d'un essai comme « Les Capitales », de les penser l'une par l'autre, l'une par l'autre de les compenser. Et ainsi des mots : aucun n'est vrai, et tous ensemble mentent, mais leur mouvement est authentique. Un paragraphe de Bousquet n'est jamais fini, il se brise comme une vague en déferlant, et brisé livre à l'espace tout l'espace mouvant qu'il gardait en secret pour venir jusqu'ici. Jamais Bousquet n'a fini, quand il se tait sa confidence parle pour lui, et c'est alors qu'elle cesse de parler de lui pour devenir cette confidence que le lecteur reçoit de son âme à lui, dans l'émerveillement de pressentir qu'il est cette âme, et quelque chose encore de plus. Il ne sait plus du tout alors, mais en même temps il sent parfaitement où il est, il se voit mort là-bas et revivant ici, un autre et le même, comme ce style, qui d'abord l'écartait pour ensuite se fondre en sa substance, a mis dans chacun de ses mots deux sens et dans chacun de ses temps cette double mort dont meurt le temps : ce n'est pas pour rien, Bousquet le savait, qu'une phrase s'appelle une période.

Ce style donc, pour être celui d'une intimité quotidienne et ininterrompue avec soi-même, n'est pas pour autant le style du Journal Intime, il en serait plutôt le contraire. Joe Bousquet ne se raconte pas ; quand sa phrase frémit, ce n'est pas de l'illusion de partager un secret ou de mettre un cœur à nu. Aucune provocation ne l'anime, aucune réticence ne l'arrête. De la passion, et brûlante, mais comme chez Racine, où l'on dit Madame, le poignard à la main. Et dans cette passion, à travers les circuits à contours et détours qu'elle passe, une droiture, une rigueur de glace, mais non sans l'inflexion qui trahit l'homme, et le sauve : une tendresse, un chant qui s'amorce, au bord du désert profond une soudaine, une émouvante fleur, ou fleurette. Encore cela même est-il conscient, baigné de cette lumière où tous les motifs se font égaux, et qui n'est pas tout à fait la lumière du cœur, ni tout à fait celle de l'esprit, mais un peu des deux à la fois sans venir ni des idées, qui au contraire semblent naître en elle, ni des sentiments qui en elle seule prennent forme. Et voilà sans doute l'étonnant : de toutes ces pages où un homme ne parle que de soi, l'égalité du style est la plus apparente qualité, et c'est une égalité qui ressemble fort à l'indifférence. Une surface vaste qui suggère l'éloignement, qui est peut-être l'éloignement concrétisé, la distance donnée à toucher.

Comme si, disant Je, Bousquet ne le disait que pour s'écarter, et de sa personne ne tirait que le vide où l'amortir. Et dans cette mort consentie retrouvait la vie pleine du monde, dans cette contemplation impersonnelle qui aura pris prétexte du destin le plus singulier.

Ce destin, Joe Bousquet en a dit lui-même l'horreur en peu de mots mesurés et nets : là encore, s'il se répète, ce n'est jamais pour s'étendre, il se contente de poser comme un jalon l'indispensable expression de sa pensée la plus constante :

A vingt ans, j'ai été gravement atteint par un coup de feu. Mon corps était retranché de la vie...

(ml 11)

Si même, dans un passage un peu moins surveillé, peut-être, il se laisse aller à quelque description moins discrète de son état (par exemple dans les « Fragments de Journal » publiés par « Les Cahiers du Sud », n° 303), on y verra cependant qu'il ne parle même pas de soi comme d'un autre, ce qui autoriserait quelque lamentation de biais, mais bien comme de quelqu'un qui n'existe pas, ou dont l'existence, en tout cas, se ramène à rien, et donc exclut tout mouvement de pitié. Même la simple sympathie, ce n'est pas par ses misères qu'il pense l'obtenir. Car tout cela, la blessure à la moelle épinière, la paralysie presque totale, la déchéance du corps, c'est, dit Joe Bousquet, de l'ordre du néant, et il n'écrit rien que pour fonder cette proposition essentielle, puis pour en tirer toutes les conséquences.

La première est une extrême hostilité envers cette partie de lui-même que l'accident atteint, et qui même n'est définie que par le hasard. Joe Bousquet la résume en cette maxime dont sa vie de moribond perpétuel fut la quotidienne application, et son œuvre l'illustration exemplaire :

« Sois l'ennemi de toi-même ».

(ts 19)

Un si sévère précepte ne supprime pas la nécessité de se connaître, au contraire, puisqu'on serait désarmé devant un ennemi inconnu, mais l'assortit d'une exigence que le « Connais-toi toi-même » classique n'implique pas. Quand Bousquet, en effet, s'applique à se connaître, c'est dans une conscience moderne qu'il pénètre, une conscience dans laquelle les figures diverses du moi ne se montrent que sous les masques du temps, une conscience historique, peut-on dire, qui ne se veut pas ennemie de soi-même en vertu de principes transcendants, mais l'est par nécessité intrinsèque, puisque l'ennemi en définitive est ce temps même qui absorbe et

s'assimile la substance entière du moi : le précepte de Bousquet n'est pas conçu pour s'appliquer comme une règle à la conscience, il est la conscience elle-même. C'est ainsi qu'il pourra dire :

Mon royaume est de ce monde, mais je ne suis pas dans mon royaume

(ml 113)

et c'est en deux traits résumé ce qu'il nommera ailleurs le « tableau de la conscience séparée ».

Séparée du monde, qui l'ignore ou la nie, séparée encore du moi qui, dans ce divorce, reste du côté des choses et de leur opacité, dont il ne représente qu'une figure plus saisissable, étant saisi toujours comme causalité quand ce n'est pas comme destin, en ce que le destin a besoin d'un individu pour se manifester, séparée en somme de l'être incarné aussi bien que de l'être pur, la conscience est dépossédée chez Bousquet du rôle directeur que lui assignent les morales, elle n'y conserve pas même le rôle de miroir passif et fidèle. Dans la lutte du bien et du mal, qui est toute la réalité, rien ne lui permet d'intervenir, car elle n'est rien justement que le produit de cet antagonisme premier, et irréductible sur ce terrain tout au moins. La conscience aussi est comme une chose perdue dans la solitude et l'impuissance, ses jugements et ses lueurs sont cailloux qui roulent sur la pente.

Bousquet apprend ainsi que, pour avoir prise sur le malheur, il faut éviter surtout de l'intérioriser, comme il a pourtant tenté de faire d'abord, éviter de consentir au malheur de la conscience, de l'accompagner dans sa chute le long de cette pente à quoi tout semble la condamner dans l'énorme contradiction dont elle n'éclaire qu'un coin misérable sans le comprendre jamais, puisque tout est hors d'elle qui est le vide de tout, l'absence et la privation. Bousquet, et tout l'y inclinait, a connu ce point d'abandon où l'homme ne se distingue plus de sa déchéance, qui est universel déclin, où l'écrivain se contente d'enregistrer les derniers moments d'un être soumis à la force écrasante des choses.

J'ai attendu les feuilles mortes au fond d'un chagrin noir. Le soleil me blessait

(neige 55)

cela, c'est du Bousquet, d'un certain Bousquet, il est vrai, qui ne le prend plus à son compte, peut-être, mais la phrase écrite reste ce qu'elle est, et elle est aussi bien du Trakl, elle aurait pu être écrite par ce frère en agonie que Bousquet ne se savait sans doute pas avoir, mais dont le destin s'achève juste où commence le sien, dans une coïncidence où il n'est

pas possible, connaissant l'un et connaissant l'autre, de ne voir que l'effet, comme on dit, du hasard.

L'histoire à elle seule autoriserait sans doute à amorcer un parallèle entre ces poètes morts tous deux dans la même guerre, victimes du même mal et des mêmes hommes en dépit des frontières, quoique l'un soit revenu des enfers, mais comme le fantôme, pour ainsi dire, de l'autre. Car c'est bien un revenant que Bousquet, plus mort certes que vif, a vu en lui-même, et quand il arrivait à s'accorder quelque réalité, elle restait pour lui-même toute spectrale. Un certain Bousquet est bel et bien mort au front de la blessure dont un autre Bousquet naîtra, coupé de celui qu'il fut, de celui qu'il eût été, et survivant à l'accident de cette coupure pour l'annuler dans sa qualité d'accident, comme en mourant le brancardier autrichien annule l'accident individuel qui l'empêchait de parfaire le destin nécessaire de Georg Trakl. Mais s'en remettre à l'histoire, ce serait ici pécher contre la vérité, ne serait-ce que par défaut, ce serait confier au hasard le soin de débrouiller les hasards. Les vraies ressemblances ne sont pas dans les destins, mais dans les œuvres que chez les poètes ils deviennent.

C'est qu'une œuvre n'est pas la trace d'un destin, elle en est la forme: et ainsi, certains destins, ce sont eux qui deviennent la trace d'une œuvre. L'histoire accepterait de donner la mort de Trakl pour un pur accident, mais l'œuvre de Trakl est là, qui l'interdit. Et non seulement l'interdit, mais oblige à considérer cette mort, dans toutes ses circonstances, comme sa nécessaire conclusion: non pas telle vie, telle œuvre, mais telle œuvre, telle mort. Le destin va dans le sens de l'œuvre parce que l'œuvre était préfiguration du destin: rien d'étonnant à cela, sinon que ce soit justement possible. Lorsque Bousquet, qui eut le temps de comprendre ce que Trakl n'eut que le temps de noter, avoue:

*Il n'y avait que l'acte décrire pour me donner
ce que j'ai demandé en vain à la vie et à l'amour*
(ts 60)

il se replace dans la situation qui avait été celle de son aîné, mais il importe, pour le comprendre, de ne pas prendre son aveu au pied de la lettre. La littérature, pour ce vaincu exilé de la vie et de l'amour, a bien pu à l'origine devenir une espèce de fonction vicariante, voire l'organe abstrait que cherche à s'asservir, en le créant continûment, un instinct frustré de ses organes naturels. Incapable, par le seul effort de sa conscience séparée, de réduire l'accident intolérable, c'est une pente certes naturelle qui a pu d'abord l'entraîner à essayer de supprimer au moins en pensée l'être incomplet et honteux que cet accident avait fait de lui. Et puisque malgré tout il vit, eh bien, il vivra comme si le hasard de cette

blessure ne le concernait pas. Un être abstrait, voilà ce que vraisemblablement eût pu devenir Bousquet, exténuant dans une Idée de soi cette chair souffrante qu'il restait par nature. Son œuvre alors n'eût été qu'une sorte de songe poursuivi au-dessus de son lit d'infirme, elle se fût, désincarnée et insituable, coupée de son origine vraie, réduite d'elle-même à une fonction de simple prétexte. Le poète, y égarant toutes ses raisons pour fuir l'intolérable, n'y eût plus retrouvé que sa fuite. Parasite et non plus responsable de son œuvre, il est certain que Bousquet n'a pas toujours évité de l'être. Il ne serait pas difficile de tirer de ses cahiers un certain nombre de pages dont le titre pourrait bien être « De l'utilisation de la poésie à des fins personnelles », l'ensemble formant un traité assez cohérent de l'évasion par tous les moyens : écrire y vaut l'opium, le véronal, la cocaïne, comme aussi le savait Trakl, dont l'œuvre est bien un rêve en ce sens, mais un rêve qui portait en lui le destin très réel du rêveur, et y aboutit fatalement dans le cauchemar de la guerre, la vraie. Aussi bien pourrait-on, le langage de ce rêve, le style de cette œuvre, assez exactement les définir par une définition de Bousquet : « une raison qui se parcourt en un rêve » (cap 163). Seulement, rêver ne pouvait plus avoir pour Bousquet le même sens que pour Trakl : entre eux il y a cet événement qui fut pour l'un aboutissement nécessaire, mais pour l'autre origine fortuite. Rêver ne pouvait plus être pour Bousquet s'abandonner à la pente qu'avait descendue Trakl, ce ne pouvait être, dans sa situation à lui, que l'ignorer. Le destin de Trakl en effet et le sens de son œuvre étaient dans l'absolue nécessité du déclin, car il faut pousser ce qui tombe. Mais Bousquet, si sa chair était morte de la mort même de Trakl, son cœur et sa tête, qui n'avaient pu vouloir cela, en étaient sortis. Dans cette mort son destin ne s'était pas accompli, et cette exigence lui restait de l'accomplir, c'est-à-dire de se refaire un destin qu'il pût tout entier librement choisir comme Trakl avait choisi le sien nécessairement. L'héroïsme de Bousquet est là, qui n'est pas comme celui de Trakl l'héroïsme de la mort. Ennemi de soi-même, Bousquet sut l'être au lieu de n'être de soi-même que le songe, et ce fut pour remonter cette pente qu'avait, ennemi de soi-même, descendue Trakl. L'ordre restait le même, mais réclamait une contraire exécution : parcourant à rebours le même chemin de croix et remontant à la commune source, Bousquet y a trouvé ce que son frère en douleurs avait pressenti et préformé, dans le sacrifice du vieil homme la possible renaissance.

Un cœur et une tête, disions-nous. Il faut ajouter des nerfs, qui sont malades, qui fournissent de singuliers, d'extravagants rapports à ce cœur, à cette tête. C'est heureux, en un sens : cette sensibilité, encore affinée par l'usage de drogues, peint sur les murs de la prison, qui est ici une chambre, bien moins ce qui est que ce qui lui plaît. Elle métamorphose,

embellit, pousse au noir, bref se crée des motifs de sentir ce qu'il lui convient de sentir, à l'exclusion de tout ce qui tenterait de lui rappeler qu'elle fonctionne à vide. Ecrire, prose ou vers, n'entre alors que trop facilement dans le jeu des chimères, et c'est un danger que Bousquet, greffier vigilant de toutes ses erreurs, n'omet pas de se signaler. Mais lorsqu'il note ceci

*Je justifie avec des pensées des impressions
qui m'égarent*

ou bien cela, qui serait presque la même chose

*Il est dans ma nature de chercher à faire de
la pensée avec certains côtés surprenants de
mes impressions*

(ts 187)

c'est sur le résultat qu'il insiste, mais plus encore sur l'opération elle-même, qui le fait passer d'un égarement sensible à une certitude intellectuelle. Là non plus il ne s'abandonne pas, se garde de cultiver pour lui-même le délire auquel il se sait voué. Simplement il constate que la vérité peut naître de l'erreur, que par suite l'erreur n'est pas condamnable comme telle. Et lui qui se connaît erreur dans l'ordre de la nature, c'est en vérité qu'il va s'appliquer à se métamorphoser. Or il n'ignore pas que le moyen d'une telle métamorphose n'est pas en son pouvoir, puisque de sa conscience même il s'est assuré qu'il n'a rien à attendre. C'est donc au seul instrument qui, plus ou moins, reste à sa disposition, c'est au langage qu'il va se vouer, de la morale sautant à l'esthétique.

Cette activité littéraire qui lui tiendra lieu de tout et de tout devra lui rendre compte, il est ainsi bien certain que la volonté y intervient dès le départ, et non pas l'inspiration, phénomène postérieur. Mais l'important est qu'il s'agit d'une volonté déjà tout orientée par les manques de l'être, une volonté qui ne pourra intervenir que dans un certain sens : non seulement la conscience d'écrire précède l'acte, c'est elle qui lui permet de s'accomplir. Car, si limités que soient les pouvoirs de la conscience, dès qu'elle paraît, paraît une certaine finalité. Que Bousquet se découvre lui-même en écrivant, rien que de très normal : mais il n'aurait rien découvert du tout si écrire n'avait été pour lui avant tout cette opération qui le transformait en ce qu'il découvrirait, en ce qu'il ne découvrirait que pour avoir voulu l'être. Libre donc, par adhésion à cette nécessité qui est la vraie découverte de l'homme en quête de soi-même, cette nécessité élue qui porte encore le nom d'amour. C'est ainsi, révélant et annulant le destin, que les œuvres se font destin, c'est-à-dire finalité tangible : « Révé-

lation et Perdition », disait Trakl. Le corps lui-même est contraint de se soumettre à ce destin dont la conscience est devenue l'œil infaillible, et qui d'ailleurs s'entend parfaitement à utiliser à ses fins, avec les fautes du cœur, les erreurs même du physique. C'est ce qu'il fait quand il offre l'opium à Bousquet, la cocaïne à Trakl. Les « paradis artificiels », si même l'intoxiqué y croit, restent un leurre, un cher prétexte auquel finalement se prend celui-là seul qui veut bien : ce qui compte, c'est que les nerfs détraqués détraquent la causalité pour que se manifeste la finalité, et c'est la seule raison pour laquelle il est bon de les entretenir dans leur égarement. L'opium n'atténue pas la douleur qu'il dore, il aide seulement à en découvrir le rôle, et le côté faible. La sensibilité à la dérive permet à l'esprit de trouver son roc et de s'y affermir.

Quand donc Bousquet se veut poète, précisant bien que sa poésie est le fruit de son intention et non de sa nature, c'est qu'il veut l'erreur. Et cherche pour ainsi dire à se sauver par une chimère qui le perd, ne sauvant de lui que quelques lignes d'encre. Ecrire est peut-être bien son *meilleur* remède, mais si *aucun* ne peut le guérir ? Jamais poète n'assigna plus piètre place à la poésie, se la donnant pour l'absorber comme la moins mauvaise drogue de son étagère à poisons.

Cet usage, certes, n'est pas le seul qu'ait fait Bousquet de la poésie : il semble même parfois l'oublier quand il cherche à la définir. Et dans ses définitions, multipliant comme à plaisir ses tentatives de saisir l'insaisissable sujet du parler, il a pu se contredire aussi. Ce qui est bien certain, toutefois, c'est que rien, même ses déclarations les plus vagues, n'autorise à lui attribuer une conception mystique du langage. Que la tentation de s'abandonner aux mystérieuses puissances du verbe, et même d'en pressentir un inconcevable au-delà, ait pu quelquefois ne pas lui sembler tout à fait étrangère, avec cette manière qui fut sienne d'accueillir toutes les hypothèses, d'adopter les plus diverses influences, comme si aucune justement ne lui offrait une parfaite garantie de vérité ou de pertinence, ces entretiens plus ou moins soutenus avec l'incontrôlable ne l'aliènent pas jusqu'au point de consentir au langage un pouvoir et une nature évidemment incompatibles avec l'usage le plus constant que lui, poète, se voyait bien faire de la parole.

Cet usage ne lui interdisait pas de s'avouer sensible au « charme des mots qui se sont d'eux-mêmes assemblés » (ts 214), et donc de chercher à provoquer ce charme, qui ne se produit pas spontanément : aucune incantation n'est le fait du hasard, et le divin se manifeste peut-être, mais n'intervient pas dans les vers immortels. Si révélation il y a, il faut bien admettre avec Bousquet qu'il s'agit seulement de « cette révélation que je me fais à moi-même » (d°). Le hasard qui semble présider à certains arrangements de mots et épargner au poète le soin de méditer ses phrases, Bousquet, et par là il se sépare

des facilités surréalistes, a compris que l'automatisme n'y était pour rien, que cette apparence de hasard était au contraire la porte ouverte à son intention la plus secrète, et déjà son expression :

*Ces phrases étaient mêlées à mes sensations.
Elles étaient faites avec des mots venus comme
par hasard sur mes lèvres, mais les seuls qui
pouvaient s'assembler sans me séparer du grand
silence qui est l'union de toutes les choses;
distincts, mais comme s'ils n'étaient quelque
part qu'une seule source de pensée.*

(me 32)

C'est-à-dire que Bousquet charge la parole de le représenter tout entier, non dans son individualité hasardeuse, mais dans ce que le langage peut en séparer de plus authentiquement nécessaire. En cela d'ailleurs il n'innove pas absolument, il retrouve une notion de la connaissance poétique introduite par Mallarmé, en même temps qu'un ton très mallarméen pour l'énoncer, le ton de l'homme qui s'efface bien moins derrière les mots que derrière sa vérité grâce à eux libérée, ou plutôt formée, livrée à l'existence. Sans doute Mallarmé mettait-il les mots devant, la vérité un peu derrière, entre eux et le poète, présence superflue :

*L'œuvre pure implique la disparition élocutoire
du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le
heurt de leur inégalité mobilisés...*

(Crise de Vers 366)

C'est prêter beaucoup aux mots, ce serait leur prêter beaucoup trop si on ne leur reprenait par ailleurs quelque chose, ceci :

*L'acte poétique consiste à voir soudain qu'une
idée se fractionne en un nombre de motifs
égaux par valeur et à les grouper.*

(Crise de Vers 365)

Il y aurait là une contradiction grave si le travail du poète sur les mots ne visait justement à les dégager de tout élément personnel pour que de leur objectivité, ou pureté, s'ensuive l'idée, laquelle alors n'est plus rien que ces mêmes mots, ou groupes de mots: c'est lorsque l'idée est atteinte par ce moyen que le poète s'efface, n'ayant plus qu'à la regarder se briser de page en page, comme on voit au « Coup de Dés ». Ces mots-là, dont il est dit que le poète leur cède l'initiative, ce ne sont pas les mots dont il est parti, ceux par exemple qui

figurent dans « Les Mots Anglais ». Car sur ces vocables bruts l'initiative du poète est énorme, qui prétend les rendre purs. Mais entre leur inégalité empirique et l'égalité des motifs idéaux, il n'a pas à choisir, sauf à supprimer le poème, auquel ce déséquilibre initial est nécessaire, comme au mouvement le déséquilibre d'un corps. C'est pour créer ce mouvement que le poète disparaît de son élocution, et en elle.

Ainsi Bousquet est mallarméen, consciemment ou non, lorsqu'il assure :

*Je ne mets jamais que de l'ordre dans mes
paroles, la clarté doit leur venir d'ailleurs*

(iris 13)

mais il l'est à l'extrême, et c'est-à-dire comme à rebours. Cette « disparition élocutoire » que Mallarmé réussit à faire passer pour un simple impératif esthétique, dramaturge classique en cela, qui laisse aux coulisses le sang et les monstres, c'est tout le pathétique d'un destin personnel qu'elle rejoint chez Bousquet, même si c'est pour le dépasser. A la notion d'effacement du poète il substitue celle d'anéantissement de la personne, qu'il exprime par ce mot où le cœur persiste à battre avant de se tuer, l'*oubli* : ainsi lorsqu'il invoque sa secrète déesse, la beauté, mais c'est

*La beauté déchirante de phrases capables de
me vouer à l'oubli.*

(ts 12)

Il est assez troublant de retrouver ici, où il ne devait s'agir que de mots, cet homme qui n'aura vécu que pour être l'ennemi de soi-même. Mais il l'aura, cette inimitié violente, tellement vécue, et si tragiquement, enfin, qu'il l'aura, elle aussi, érigée en règle de beauté. La psychologie que Mallarmé feint d'ignorer, Bousquet l'épuise : son cas personnel n'a de valeur que dans sa nullité finale, qui demeure comme l'exaltation d'un universel retrouvé.

La conscience, l'âme, leurs idées et leurs formes, ce ne sont que des masques de la personne, des masques jetés sur les choses, et sur cette chose même qu'est l'homme en quête de soi, cette cendre qui brûle encore de se connaître.

*L'homme est l'image et non pas l'expression
de ce qu'il est*

(ml 184)

rappelle Bousquet, et c'est vraisemblablement ce qui l'autorise à opposer l'être à la parole, comme à l'être il oppose la connaissance. Quand donc il célèbre le pouvoir magique de la poésie, ce n'est pas pour autant une poésie de l'être qu'il

prétend fonder. Ce qui est plus que l'intelligence et plus que les sens, si une telle chose existe, elle échappe à la parole, dont Bousquet, plus lucide que ses commentateurs, ne se cache pas qu'elle est et reste un pouvoir empirique limité :

*Il y a toujours un peu de lumière entre ce que
je nomme et moi*

(iris 70)

Intuition que presque chaque page de Bousquet confirme : toujours une marge s'installe et grandit entre ce que l'écrivain laisse imaginer qu'il aurait voulu dire et ce qu'il parvient réellement à dire, entre sa personne et ce qu'il en détache de vrai. Certains mots même, joie, bonheur, il semble qu'il ne les emploie pas pour leur sens, mais pour les soumettre à l'épreuve de cette lumière qui leur échoit de son détachement, de la distance qu'il leur prête, et qui n'est que la distance de soi à soi. De là qu'il perçoit cette lumière comme un abîme (« Lumière, infranchissable pourriture »), de là qu'il trouve toujours *qu'il ne fait pas assez noir*, et qu'il ne fera jamais assez noir, sauf dans la mort peut-être ? cette mort qui est tout l'hermétisme de Bousquet, non cependant qu'elle lui soit problème à débrouiller, car l'obscurité dans cette œuvre ne vient pas des difficultés de la conscience individuelle, si séparée soit-elle, mais bien du sacrifice de cette conscience. C'est que l'orgueil de l'âme ne suffit pas à ressouder l'homme à son être, la vérité à ses apparences. L'esprit a beau décréter, comme en désespoir de cause, qu'il s'attaquera « aux seules difficultés qui proviennent de sa nature » (ts 23), la chair est là en agonie avec le monde qui souffre, et dans ces morts et ces souffrances élève sa figure qui change : mais l'esprit change avec le changement, dans l'ironie fondamentale de la pensée il se heurte au paradoxe de tout comme à son drame propre. Ce que peut l'esprit ne sort pas du spirituel, toute pensée est la prison de la pensée, la volonté même s'y enferme pour s'interdire tout accomplissement.

S'il y a une magie de la parole, c'est dans ce domaine du mouvant qu'elle se révélera, sur les images fugitives qu'elle s'exercera : aucun langage ne sort du relatif, il n'est pas d'opération de l'esprit qui puisse le situer dans l'absolu.

*Je cherche avec des mots le cœur de ce que
j'éprouve comme si mon langage à la faveur de
cette opération, devait remonter à ses sources*

(ts 116)

note Bousquet, mais c'est pour préciser que cette ambition se résume dans le rêve « d'unir la pensée et son contenu ». Or,

cette unité dans le pressentiment de laquelle l'esprit s'absorbe, il n'est pas possible de la saisir en dehors de ce pressentiment, dont rien ne garantit qu'il ne soit pas une illusion de plus que l'esprit se suscite à lui-même pour se défendre de ce qui le détruirait, et en tout cas le menace sans trêve dans les hypothèses de sa toute puissance. Cette puissance, si elle tente de se vérifier au dehors, échoue à réduire le divers, et même se trouve par lui réduite à se replier, à ne se vérifier plus que sur elle seule,

Comme si l'esprit devait tirer de son propre sein une matière pour anéantir la matière

(ts 133)

Voilà sans doute l'extrême de la magie, le rêve de tous ses rêves. Et peut-être le cœur même de Bousquet, le plus vrai de son besoin. Il n'écrit guère de ligne où ce besoin ne paraisse, et quelquefois se satisfasse, qui est comme un besoin de matérialiser jusqu'à ses sensations, de figurer matériellement le senti et le conçu, d'extérioriser ce quelque chose de soi qui souffre de n'avoir pas lieu, de manifester dans l'espace ce qui échappe avec le temps, de construire dans le jour ce qui s'évanouit au dedans. Et ce besoin était si fort, mais en même temps si pénétré de sa fragilité, qui est la fragilité même et l'inconsistance de la personne, que Bousquet n'a pu éviter à son intelligence le problème de le fonder en théorie : c'est l'origine de cette étrange dissertation tourmentée des « Capitales », où il est dit notamment :

Ce que nous nommons notre raison est une suite d'événements : hors de ces événements, nous ne sommes que délire

(cap 199)

Le langage n'exerce pas la raison sur des événements, c'est elle qui, par le langage, les crée pour se créer. Et rien n'existe au monde que cette création perpétuée d'un être trop orgueilleux pour supporter l'idée d'avoir été créé, mais assez humble pour voir qu'il ne créera jamais qu'une autre figure du néant. Non seulement la connaissance ne découvre pas l'être, mais tragiquement elle l'exclut. Et tellement l'exclut que la créature vouée à tous les malheurs doit renoncer d'abord à son salut personnel pour ne se sauver plus que dans la négation même du salut, dans « la terre, le caillou, la cendre » (ml 178). Car *Tout ce qui respire*, dit Bousquet, *est dans l'erreur*, et l'homme ne peut s'accepter qu'en exaltant

ce qui le nie comme personne distincte et conscience séparée, c'est-à-dire comme être d'illusion et illusion de l'être. Même ce goût de détruire qu'il y avait en Bousquet, et qui se voit aussi bien dans une certaine méchanceté de son caractère que dans cette inquiétante capacité d'analyse à laquelle pensées et sensations ne sont qu'une sorte de matière divisible jusqu'au néant, même ce plaisir de briser et d'anéantir ici se justifie et se couronne. Qui accepte de se réduire à ses apparences, en les détruisant l'une après l'autre se rétablit dans la réalité de sa passion, qui n'est plus celle de la chair malade, mais celle de l'esprit crucifié à l'accidentel désormais reconnu dans sa paradoxale nécessité. Une grande paix monte alors de celui qui veut sa mort et meurt de sa volonté, celui qui peut dire avec Bousquet et comprendre pourquoi il le dit :

*Je partage ma vie avec ce qui devient, jamais
avec ce que je suis.*

(ml 162)



Une histoire de l'esprit à travers la chair martyrisée, c'est ce qu'un lecteur attentif pourrait tirer des meilleures pages de Bousquet. Au réalisme premier, qui se débat dans l'horreur d'un destin imposé, il verrait succéder peu à peu un idéalisme qui commence par nier l'accident de ce destin, mais dans sa négation panique se rend vite compte que l'accident atteint l'idée même, que le hasard est la forme de toute idée. A ce point, c'est lui-même que l'idéalisme est obligé de nier : il le fait avec une sorte de rage qui cependant se dépenserait dans le vide si ses coups ne finissaient, à travers le vide idéal, par tomber sur de l'irréfutable. Et ce qui ne se laisse pas nier a deux visages, c'est le réel, c'est aussi le moi. Mais entre ces deux visages d'une présence obstinée, l'esprit ne peut choisir, et entre eux il serait condamné à flotter si ne lui venait, de son indécision même, ce singulier secours, et inexplicable, de la parole. Sans doute l'esprit souffre-t-il aussi de parler, puisqu'il ne parle jamais seul, et au contraire en parlant se divise. Nul ne peut dire Je qu'il ne devienne aussitôt objet pur. Dans toute affirmation, et la moindre, les deux faces du monde restent opposées, le oui et le non, les choses et les signes. Mais le oui et le non eux-mêmes, mais les choses et les signes, ces figures d'une

totale figure inconnue, ne mènent pas plus à l'être qu'elles n'en dérivent directement. « La neige d'un autre âge » conclut très clairement

Ne dites pas qu'il y a des croix de bois et le signe de la croix. Il y aurait un signe irréal et une chose signifiée, qui serait réelle. L'un et l'autre sont, à la fois, des réalités et des signes.

(neige 100)

Et l'homme enfin, cet homme que la folie elle-même cloue à la certitude que bel et bien il est, ce qu'il est. ce n'est rien de plus que le signe de l'être, son langage illisible, la figure qui tente en vain de le capter, une sorte de *lumière du discours*, mais d'un discours qui n'est pas le langage naturel de l'être. Dans cette fonction de signe s'épuise toute la *réalité* de l'homme : ce signe qu'il est est sa seule réalité, et sa réalité n'est qu'un signe et ainsi l'homme est semblable aux mots, qui sont et ne sont pas, et semblable aux images du poète qui l'une l'autre se brûlent, abandonnant au creux du temps une poignée de cendres. C'est d'ailleurs pourquoi, dit Bousquet, « écrire est une escroquerie », et il précise, quant à lui :

Je suis né pour condamner la littérature.

Mais cette raison qu'il se donne tout de suite, que « la parole appartient à ce qui est », ce n'est pas tout à fait par une inconséquence qu'il la trouve en s'endormant chaque matin la plume aux doigts dans un lit taché d'encre. S'il se faisait tout entier littérature, c'était que justement il la condamnait. Et la condamnant, c'est lui-même qu'il trouvait par ce biais le moyen d'exécuter. Le vrai problème poétique de Joe Bousquet, ce fut ainsi de trouver dans la poésie l'instrument sur lequel il pût compter pour s'anéantir, de rendre cet instrument efficace et de s'en assurer le maniement.

Il n'est plus nécessaire d'insister ici sur l'aspect psychologique de ce problème, Bousquet s'en est d'ailleurs chargé avec la plus pénétrante cruauté. Homme de souffrance, malade condamné à ne vivre qu'en paroles, poète malgré soi, il n'eut d'abord que sa souffrance à exprimer, que sa mélancolie d'individu à communiquer, sa gêne et sa honte d'être ce qu'il était. A ce point, l'exercice de l'écriture fût demeuré pour lui une astuce psychologique, et lui-même le triste prisonnier de ce poète qu'il faillit être, si, n'écrivant justement que pour se parler à soi-même, il ne s'était heurté à l'inévitable obstacle :

Au fond de la plus noire douleur j'ai surtout souffert de trouver des limites à ma faculté de l'exprimer

(ts 25)

La douleur est irréfutable, elle est sans doute un critère de réalité : mais le langage est indéniable, il est une réalité. S'en rendre compte, et c'est ce que Bousquet ne cesse de faire, c'est déjà s'abstraire de soi, que l'on prétendait exprimer, ignorant encore qu'il n'existe pas d'expression de ce qui est. Les questions sur ce qui est deviennent alors très superflues, celui qui souffre continue à souffrir, mais comme s'éloignant de sa douleur : « On dirait que l'effort accompli pour m'exprimer aggrave le malentendu entre ma pensée et moi-même » (ts 12). La raison en est que le langage est une première distance prise sur l'intolérable, et s'il paraît inadéquat, c'est que cette distance reste bien faible encore, que l'esprit baigne dans les eaux au lieu de planer sur elles.

La gaucherie dans l'emploi du langage ne prend d'importance qu'en relation avec une fin que s'est fixée l'écrivain, et un exercice soutenu, comme fut celui de Bousquet, peut espérer en venir à bout. Il n'en va pas de même pour l'impertinence foncière du langage, qui tient à sa double nature de signe et de chose, d'événement comme dit Bousquet. L'esprit qui veut augmenter sa distance par rapport aux sensations comme aux vérités, qui ne sont ensemble que sa matière, il lui faut convenir que ce n'est pas par les significations qu'il peut y parvenir. Les signes que sont les mots restent naturellement équivoques, toute signification est ambiguïté : le langage ne sortirait pas du contingent si l'esprit ne se portait tout entier du côté où il se fait chose, si la raison ne se résignait une bonne fois à être événement elle aussi. Autrement dit, ce n'est pas dans ses rapports mouvants avec les idées que le langage peut aider l'esprit dans son effort de libération, mais au contraire en l'écartant de ce qu'il se donnait pour comprendre :

*On dirait que pour comprendre une idée
l'âme doit prendre la forme d'une chose*

(Journal, Cahiers du Sud n° 303)

L'âme, si elle veut sauver, ou plutôt atteindre et conquérir sa nature spirituelle, il lui faut donc d'abord nier cette nature, devenir ce qu'il semble qu'elle ne puisse pas être, et qu'en effet elle ne serait pas si elle n'était discours : non pas arrangement de signes, mais composition substantielle. On voit alors que le propos de Joe Bousquet, toujours de soi discourant, n'est plus d'exprimer cet être de néant qui échappe, étant soi, à toute expression, mais bien, ne retenant de son histoire que les moments les plus vrais, c'est-à-dire les plus aptes à être transcrits, de les recréer par cette transcription, et en somme d'en concevoir un être tel que son existence linguistique le dispense, lui, le linguiste, d'exister : qui se fait verbe n'a plus besoin d'être autre chose. La vérité même,

par la vision qu'il en a grâce au langage, et à lui seul, ne lui est qu'une chose en laquelle ce même langage qui la fonde lui permettra de se métamorphoser. Je ne dis pas ce que je suis, je suis ce que je dis.

Je veux introduire mon lecteur dans des états qui ne durent pas, lui donner à imaginer des choses que je ne sens et ne pense qu'en les lui racontant.

(neige 84)

C'est ainsi que l'on prend congé de soi, et que le poète entrevoit la possibilité de réaliser élocutoirement sa disparition.

Psychologiquement, la solution peut suffire. Philosophiquement, elle est incomplète. Éliminant le Je et le Moi du poète, elle ne lui donne encore aucune autorité pour fonder à lui seul cet emploi du langage qu'il vient de découvrir. Concevant que le langage n'est rien de plus que cette chose dont il apprend à se servir, il lui faudra bien encore essayer de se rendre compte du sens universel que prend cette opération du seul fait qu'elle est une opération verbale. La personne qui trouve dans le langage l'instrument de sa propre négation, par cela même que, se niant, elle parle, sera amenée à se demander quel est cet être que laisse subsister la négation, bien plus, qu'elle semble même fonder.

Pour ce poète qu'est Bousquet, et qu'il n'importe pas absolument de suivre dans tous les dédales métaphysiques où il s'égare comme à plaisir, la réponse est évidente :

Il n'est de transcendant que l'informulable.

(cap 42)

Autant dire que pour un poète il n'est pas de transcendance : le langage lui-même, puisqu'il est la formule, ne se voit reconnaître qu'une fonction, c'est celle justement d'exterminer le transcendant. En cela Bousquet professe l'extrémisme qui fut celui de Mallarmé, cet « indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré ». Mais ce préjugé, il l'examine sous tous ses aspects, en fait ainsi un principe :

La réalité est une vision. La vie est une métaphore.

(Journal, op. cit.)

Autrement dit, tout prend, pour être, la forme d'un langage, et l'esprit seul qui articule ce langage peut affirmer une réalité de cette vision que nous appelons le monde. Or, articu-

ler un langage, c'est l'orienter, c'est le douer du pouvoir d'extraire un sens de la totale indifférence, de proposer quelque chose que son contraire n'absorbe pas : parler, c'est inventer quelque commencement absolu. Sans doute un homme n'est-il jamais poète en tout, ni toujours jusqu'au bout. Et comme il lui arrive, perdant pour ainsi dire le bénéfice de ses dépassements, de retomber plus ou moins vite, plus ou moins profond dans l'illusion de la première personne, de disparaître et ressurgir plus ou moins longtemps selon les figures de cette danse de la connaissance où celui qui connaît prend quelquefois la place de ce qu'il faut connaître, ce qui le rend alors comme Bousquet tout triste et malheureux, ainsi il se reprendra plus d'une fois à se désespérer devant le mystère qui échappe à ses formules, mais jamais non plus il ne pourra croire tout à fait que l'informulable existe : il se tairait en tout cas plutôt que de l'avouer, ou même se supprimerait d'une plus radicale manière qu'élocutoirement. En vérité le seul secret, le secret qui permet d'écrire est au cœur du poète, c'est le mystère de l'être enseveli, volontairement ou non, dans la certitude noire, la certitude que je suis, mais que je ne suis que pour hâter ma fin, pour précipiter les événements en suspension dans ma vie.

Il n'est de transcendant que l'informulable

disait donc Bousquet, mais il ajoute

ou ce qui est volontairement informulé.

Remarquable théorie de la litote ! Mais qui montre que pour Bousquet la rhétorique non plus n'est pas un absolu. Parti de la négation du moi, nécessité psychologique, et passant, pour l'assortir de quelque raison plus générale, par la métaphysique de la négation, ce qu'il définit au sortir de ces circuits, et comme leur conséquence, c'est le rôle de cette même négation dans l'idée de la poésie qui, chemin faisant, lui venait. Non pas tombée du ciel des idées, mais lentement montée du fond de sa nature torturée.

L'essentiel de cette idée, et son origine, étant dans un refus, il est normal qu'elle commence par s'accorder à ce qui la détermine, à ce qui, en Bousquet l'accidenté, fut refus obstiné de l'accident et de l'accidentel. D'emblée donc il excluera de cette idée tout ce qui pourrait la rattacher à ce qui fait la contingence du monde, ses apparences. Pas plus que l'homme n'accepte de se rendre à la merci d'un éclat d'obus, le poète n'admet de se soumettre aux éclats de l'apparence. Pour lui, les choses ne valent qu'arrachées à leurs propres hasards.

Je veux que la contemplation poétique d'un fait soit l'élimination de ses hasards intérieurs.

Ce à quoi cette contemplation s'oppose, c'est tout naturellement l'imitation, puisque le hasard seul peut s'imiter, mais non pas ce visage du monde où se perçoit une nécessité qui lui fait mériter le nom de réel. Qu'il y ait par là une réalité du hasard, et une nécessité du contingent, sans doute, mais elles ne sont accessibles qu'en dehors du réalisme naïf : ce visage du monde, pour être authentique, devra être recréé.

Il y a bien le rêve pour se charger de percevoir les correspondances qu'aveuglent les apparences, et Bousquet lui accorde une extrême attention, favorisée d'ailleurs par le courant surréaliste de l'époque qui ne passe pas sans entraîner un peu ce rêveur forcé. Mais dans les œuvres que ce courant accompagne sans les porter, un décalage reste sensible entre leur climat onirique et le sens que l'esprit, intervenant toujours, entend leur donner, non pas dans le rêve, lui, mais à travers, on pourrait presque dire contre le rêve. C'est ainsi que dans « Iris et Petite-Fumée » la poésie voudrait naître de l'abandon de toute raison, Bousquet la définissant « la somnambule de la pensée ». C'est accorder que la pensée peut dormir, et dans son sommeil se diriger sans percevoir ce qui la dirige : concession que Bousquet peut bien faire en passant, mais qu'il est impossible à sa rigueur de soutenir. Ce qui rêve en lui, ce n'est jamais la pensée, c'est la sensibilité. Tout ce que peut faire la pensée, c'est de s'accommoder de ce somnambulisme qui lui reste étranger. Et de se demander s'il n'y a pas une manière plus féconde de rêver. S'il n'y a pas, en fait, un moyen de créer du rêve, au lieu de subir les songes. Mais un rêve créé, c'est la poésie, et la réponse à l'onirisme des premières œuvres est dans les poèmes de « La Connaissance du Soir », qui viennent beaucoup moins du rêve qu'ils n'y vont. Qui ne sont ni délires de la raison, ni fantasmagories des sens, mais, réintégrant la sensibilité dans l'esprit, ou mieux encore l'y retrouvant toute comme dans la moindre terminaison nerveuse se retrouve tout l'esprit, réussissent ce que Bousquet, en le cherchant, appelait « un passage entre la poésie et la pensée » (iris), réalisent enfin ce *dépassement de l'onirisme* dont Trakl, lui aussi, nous montre la nécessité et la possibilité.

Ce que Bousquet refuse aux apparences, et ce qu'elles lui refusent, c'est donc au poème qu'il le donne, c'est du côté de l'œuvre qu'il fait passer la valeur. Et de fait, si l'on accorde au sentir et au comprendre la même révérence, comme fait Bousquet, qui ne veut pas non plus les séparer, il faut bien arriver à cette notion de leur unité rétablie dans une œuvre, et non pas dans un rêve. Cette unité est celle que Bousquet ne cesse de chercher,

*Je veux trouver hors de moi une unité dont
mon moi ne serait que le miroir*

c'est l'unité qui rend superflues les apparences d'unité, l'œuvre devant être de celles « dont le commencement soit partout » (ts 201) comme est celui de la *beauté* : car ainsi se nomme cette unité qui n'est jamais donnée et resterait un rêve sans commencement ni conclusion si l'homme, pour l'avoir vue mourir dans une femme et renaître dans une fleur, peut-être, ne savait, de son émotion et sa douleur, la recréer. Il n'importe guère que ce soit dans les règles de l'art ou non : la perfection, quelle qu'elle soit, reste chez Bousquet une idée, et

*son œuvre est un fragment de l'être dont son
être n'est que le songe. N'imité pas le réel,
collabore avec lui.*

(ml 26)

Collaborer avec le réel, c'est s'accepter dans sa réalité : à l'imperfection radicale de tout Bousquet ne prétend pas échapper par la poésie. Nulle ambition prométhéenne n'enfle ses vers. Ayant reconnu qu'il n'est pas d'expression de l'être, cet être dont rien cependant ne saurait tenir lieu, il se place résolument devant l'expression seule pour lui donner non pas l'informulable à formuler, mais l'exprimable à inventer.

Les apparences récusées, l'être abandonné au silence, la poésie devient affaire de logique, rien de plus. Le langage réclame alors une attention extrême, non certes qu'il devienne du poète la fin dernière, ce qui serait réintroduire la transcendance où elle n'a que faire, mais en tout cas le moyen exclusif d'une conquête, qui aussi bien resterait illusoire si le langage se dérobaît à la confirmer, car toute opération de l'esprit et même toute perception de réalité n'existent que par lui, et plus strictement encore, en lui. Il est assez évident que sur ce langage ainsi conçu ne peut pas se fonder une poésie de l'être, et l'on se demande quel miracle a pu faire croire à certains commentateurs qu'ils avaient trouvé chez Bousquet une poétique de la grâce. Sa poésie est peut-être à certains moments quelque chose comme un exercice destiné à l'appeler, encore que même à ces moments-là elle semble plutôt vouloir la forcer : mais enfin, les mots n'ont pas le pouvoir d'être dieu, Bousquet à vrai dire ne leur reconnaît même pas celui de l'invoquer. Le langage est de l'ordre de la connaissance, et comme elle il exclut l'absolu.

*Tout ce que j'écris, je me vois obligé de me
l'arracher : pas une de mes phrases qui ne se
ressente de ma violence... et qui ne soit comme
tordue dans ma chair.*

(noir 13)

Le relatif, son royaume, est celui du mouvant. Tout ce qui change, le temps, l'espace, est en son pouvoir, ou doit l'être, puisqu'il peut le devenir: mais rien, dans ce domaine variable du multiple, et par définition devrait-on dire, rien n'est jamais donné dans une forme éternelle. La beauté même n'y est qu'un signe changeant, on ne sait trop de quoi, et si ce signe, comme tous les signes, se révèle être aussi une chose, c'est une chose de néant dont l'existence ne tient qu'à ce néant qui la contemple.

*Car la beauté n'existe que hors de sa forme
et nous déterminant à la lui rendre soit avec
des mots, soit avec des images.*

(ts 158)

Le poète, cette sorte d'initiateur dont tout le rôle est d'ouvrir l'homme à sa réalité d'ici-bas, qui est du quotidien, si donc il entrevoit la beauté, il lui appartient encore de ne pas se prendre à son piège, comme on dit de l'eau gelée qu'elle est prise, mais prise à elle seule. Le poète lui aussi est mouvement, il est passage et disparition. Et ce serait peu de dire que la beauté même ne lui est pas un absolu quand il dit lui-même :

*La beauté n'est pas un but, mais un chemin
vers les choses.*

(ts 127)

Il est de la nature du chemin de n'exister que pour être franchi, de n'être franchi que pour recommencer, et varier l'image de la distance dans laquelle il est comme enseveli. Et de même que l'espace n'a pas pour but le chemin, la poésie n'aboutit au poème que par arbitraire intervention, et le poème, qui est de l'homme, n'a qu'une fonction, c'est « d'aider la beauté des choses à nous former une conscience poétique » (ml 23). En d'autres termes :

*La poésie ne poursuit pas la beauté, elle
la crée*

(neige 28)

Cette idée de la création, qui oriente Bousquet à travers toutes ses vicissitudes, est le plus intime de sa pensée poétique, c'en est aussi le plus général. C'est l'idée qui lui permet, perdu au fond de son incommunicable solitude, d'y retrouver la possibilité de communiquer avec les hommes de son temps. Suivant sa seule loi, mais toujours dans le même sens, il rejoint le thème secret de toute méditation poétique,

cette fatalité moderne qui veut que le poète s'absente pour donner présence au monde. Sa voix, qui reste son seul trésor, il tente d'y effacer encore toute inflexion personnelle pour la donner, pour l'accorder aux choses. Et à travers cette voix qui renonce aux éclats, il se rêve pierre, ténèbre, espace, événement, car l'histoire elle-même devient alors une sorte de chose, comme si l'homme qu'elle écrase n'était plus rien que cet écrasement consenti, cette démonstrative abdication.

Je ne suis presque rien je suis ce qui me perd

(cs 27)

dit Bousquet avec toute une génération. Seulement, ce droit et ce devoir de n'être rien, ce n'est pas chez Bousquet qu'ils s'achèvent en abandon. S'il veut disparaître, lui, ce n'est pas dans l'apocalypse. Se vouant à l'oubli, parce qu'un certain oubli lui était de toute nécessité, il se garde bien de vouer du même coup la parole au désastre, à l'impensable. Bousquet, s'il s'engage, et même parce qu'il sait s'engager, refuse d'engager la parole, cette parole qui lui est détachement et dont il apprend à se détacher. Il est bon de savoir ce qu'il dit à ce propos :

Il ne faut pas écrire sur le fascisme, sur la guerre. Il ne faut pas que le bonheur d'élocution se compromette à discuter une doctrine hypocrite. Les Châtiments font de Victor Hugo le complice de Napoléon le Petit, et le valet de l'autre

(cap 103)

il est meilleur d'en connaître la raison :

La parole est jugement. Le langage est critique du seul fait qu'il est langage.

(cap 162)

Le poète qui eût aimé se contenter de témoigner, la nature du langage le lui interdit, lui montrant la vanité de son intention, qui est à vrai dire trahison. Car c'est trahir qu'imiter, rabaisant la conscience à ce rôle de miroir contre nature, comme s'il existait on ne sait où une réalité qu'elle pût se flatter de reproduire fidèlement. Et ce n'est pas parce que les frontières de la réalité (où sont-elles donc ?) semblent reculer que le langage change de nature. Ce langage qui est de l'ordre des choses, de toutes choses réelles où qu'elles se situent, sur le guéridon Second Empire ou sur les plages phosphorescentes de l'inconscient, ce langage n'en demeure pas moins dans tous

les cas un ordre à lui seul, un ensemble de règles qui ne sont pas de la logique du monde, mais de la logique tout court. C'est cette logique qui fait sa loi au poète, qui règne sur sa conscience la plus séparée, celle que l'on estimerait la plus étrangère à son temps, mais de ce temps lui permet d'être le juge le plus droit. Car son jugement n'est pas porté à partir d'une idée, ne cherche pas à établir du dehors un rapport forcément équivoque entre un être de raison et un phénomène singulier : sa raison, il la porte en lui-même, elle est son être, un être très singulier qui se manifestera comme événement et durera sur tous événements. C'est tout ce que Bousquet veut dire quand il écrit :

*Notre esprit ne se saisit pas du plus humble
événement sans y cristalliser de l'Absolu*

(cap 174)

ou encore, transposant son idée en termes de morale pour en tirer la conclusion qui lui importe :

*Le « Je » n'a pas si mauvaise odeur du
moment que l'immensité dont il est le signe se
le subordonne.*

(cap 204)

Ce moment, c'est celui que Bousquet atteint dans la *déchirante beauté* des phrases qui le vouent à l'oubli. Le moi nouveau qui ressurgit après sa plongée dans l'absence voulue et obtenue, c'est celui qui pourra reprendre la création à son compte, le moi d'un homme auquel il ne reste plus qu'à créer pour abolir enfin la pensée même qu'il a été conçu.

La naissance fait de l'homme une chose, et c'est pour détruire cette chose qu'intervient la création poétique, pour lui tuer ce moi qui est l'illusion de son être et le remplacer tout par un sujet. Créer, c'est s'exclure de la création pour la recommencer, non pas en Dieu mais en homme, c'est « forger de la vie au lieu de se sentir forgé par elle » (ts 16). Nul doute que pareille ambition ne dépasse la poésie, puisque c'est elle qui la fonde et à la fois la justifie. Comme moyen justement dont elle est la fin après en avoir été le principe. L'esthétique et la morale, nulle analyse ne pourrait les séparer chez Bousquet, pas plus qu'elle ne pourrait de son œuvre opposer la signification et la figure. Ecrire est bien chez lui, comme il le dit, un *problème moral*, en ce sens que toujours il se sert du langage et de ses formes pour résoudre un drame intime. Mais c'est un problème moral qui n'admet de solution que poétique ; la « Connaissance du Soir » n'est pas la confession d'un homme déchiré, c'est ce qui reste de lui quand le déchirement s'est accompli. Le langage est le moyen de

cet accomplissement, étant lui-même division et intime Babel, et rien de plus. Le paradoxe n'est pas dans cet emploi, mais bien dans la nature du langage.

Or, de ce paradoxe le poème est le paradoxe même : il n'existe que parce que le langage est contradiction et imperfection. La pensée, la sensation, le sentiment, y restent des accessoires dont le seul rôle est de vérifier cette imperfection, et de la rappeler dans les plus beaux moments de poésie. On aurait beau jeu de reprocher à Bousquet les moments faibles de ses poèmes, mais le reproche n'aurait pas de sens, car ce moi dont nous savons que la disparition est justement le ressort de cette création poétique, n'est en rien l'auteur d'un poème dont l'être logique, dévoilé ou non, préexiste. Ce n'est qu'en permettant à cette préexistence de se manifester que le poète peut se dire Créateur de beauté. Encore n'est ce vrai que par métonymie, le poète créant tout au plus les conditions favorables à l'apparition de la beauté.

Là est sans doute le secret de l'humilité, la raison de cette « voix blanche » qui sont celles de Bousquet poète :

*Je saurais tout exprimer si je savais assez
baisser la voix.*

(noir 49)

Non qu'il puisse s'agir de laisser les choses s'exprimer elles-mêmes : l'existence n'entre pas de plain-pied dans la splendeur de l'être. A tout ce qui existe le poète est nécessaire, mais nécessaire par cette qualité seule de poète, qui est d'absence humaine. Joe Bousquet sait pertinemment qu'il n'est pas en son pouvoir « d'inventer le monde », ce monde dont l'existence ne dépend pas de la sienne. S'il veut baisser la voix, c'est pour laisser parler le monde dans son silence à lui, c'est pour lui arracher, par son absence obstinée, l'aveu de correspondances certaines entre la réalité spirituelle et la matérielle, entre l'événement et le songe, le silence de l'homme et le mutisme des choses. Mais en toute rigueur la découverte de ces correspondances prouve simplement que la réalité est assez vaste pour inclure l'esprit, dont les arêtes blessent aussi cruellement que les angles de pierre. Au réel ne s'oppose que l'impossible, et comme tout ce qui est pensé est possible, il n'y a pas de refuge devant ce réel-là. Le désespoir que donne la conscience de sa continuité est total, et autrement profond que toute peine personnelle. C'est ce désespoir qui trouve sa voix dans les poèmes de Bousquet, c'est lui qui en forme la matière.

Les vers, eux, avec ce langage où se reflète la continuité de l'univers compact, sont d'abord l'outil que manie Bousquet pour entrer dans cette matière désespérée où son désespoir d'individu s'abolit, comme la lueur d'une bougie se perd au grand soleil. En ce sens, Bousquet, cet homme qui existe,

se cache dans ses vers, et invisible s'y perpétue : mais c'est dans ses vers mauvais, opaques et pathétiques, et ces vers-là sont rares. Ils sont pourtant indispensables, sans eux aucun poème de Bousquet n'aurait lieu, aucun n'ayant lieu que dans l'opaque et le mauvais. La beauté qu'il atteint, il la gagne de toute sa peine, et la trace de cette peine est son seul chemin. Les beautés de pure forme ne risquent pas d'en être jamais le but.

Réduire la beauté à une forme du langage, ce serait accorder à celui-ci un être absolu, réintroduire une qualité transcendante dans ce qui est, comme on l'a vu, négation de toute transcendance. C'est pour éviter ce piège, dans lequel sa création s'annulerait, que Bousquet accepte, parfois même semble appeler certaine imperfection de l'écriture ; c'est qu'il ne veut pas d'une perfection qui ne serait que simulateur. Ce que l'on appelle beauté de la forme est en vérité l'illusion d'éternité que certaine formulation peut conférer à l'expression poétique des idées générales, mais la beauté dont parle Bousquet est tout le contraire d'une forme : « Je n'ai souci en m'exprimant, dit-il, que d'incorporer toute la matière d'une sensation à la vie du langage » (Iris 31). Il serait bien entendu abusif de prendre une telle déclaration au pied de la lettre. L'empirisme n'est pas le fort de Bousquet, et dans ce qu'il appelle la sensation, dans sa transposition poétique en tout cas, la pensée intervient plus décidément que les données des sens, excluant même toute notation qui ne serait que de sensation pure. Lorsque Bousquet définit ainsi le rôle de la pensée :

*Unir... dans le fait de conscience, identifier
presque l'action d'éprouver et l'acte de se
connaître*

(iris 43)

c'est d'une conscience aux données déjà poétiquement élaborées qu'il procède : la sensibilité elle-même est pour lui un fait de langage, n'existe pas en dehors de son expression. Les vers de Bousquet lui tiennent lieu de système nerveux. C'est même de cette fonction que leur vient une bonne part de leur hermétisme. L'homme contemporain, qui ne pense guère ses sensations et ne sait plus vivre entier avec ses sens, a oublié que l'impression est toute l'origine de la pensée. Ce divorce, Bousquet le malade l'a vécu pour son compte, mais jusqu'au bout, jusqu'à la malédiction : problème moral, une fois encore, qui par « l'avènement de la sensibilité » reçoit sa solution poétique. Pensant son origine, la pensée refait de l'homme, création véritable dont la création poétique est comme la mise en œuvre.

Cherchant à rétablir l'homme dans son intégrité, dont le langage ambigu et continu peut déjà fournir une image, c'est

en définitive un équilibre que tentent d'instaurer les poèmes de Bousquet, équilibre dont ils ne sont pas, eux, le reflet, pour la simple raison qu'il ne saurait y avoir d'image concrète de ce qui n'est pas encore, mais le pressentiment d'une part, et dans ce pressentiment même, la fragmentaire affirmation, le chantier si l'on veut. Poèmes inachevés par conséquent, et dont la vertu se tire justement de l'imperfection. L'art n'a pas pour but de créer de parfaites œuvres d'art, il consiste, dit Bousquet, à « ne s'exprimer que sous la forme qui rend le plus réel possible celui à qui l'on parle » (ts 101). Nouvelle manière certes de congédier le moi, et d'effacer le poète de son poème, mais aussi d'abolir le poème devant son objet et son projet. C'est ce que l'on pourrait appeler une poétique de l'immédiat, par laquelle le lecteur est appelé à prendre la place même du poète pour continuer cette création perpétuelle dont lui, le poète, n'est que l'initiateur. De là non seulement la « voix blanche », mais le style même des poèmes de Bousquet, ces accords fugitifs de pensées et d'impressions, ces fuites d'un mot dans l'autre, ces images qui sont le contraire de l'image classique, l'une chassant l'autre pour s'abolir dans la suivante, et constituer le poème non pas de leurs figures arrangées, de leurs symboles coordonnés, mais du seul mouvement qui les emporte. Rien ne demeure d'un poème de Bousquet si le lecteur ne consent d'abord à le détruire pièce à pièce, et c'est se détruire soi-même jusqu'à n'être plus que ce mouvement que Bousquet cherche à susciter par le mouvement de son poème, où rien n'est arrêté et qui rien n'arrête.

Ainsi s'éclaire le sens que prend pour lui la mallarméenne « disparition élocutoire ». Si la logique poétique de Mallarmé le mène à sacrifier le vers à la « gloire du long désir », à le disloquer peu à peu jusqu'à n'en laisser plus subsister que l'idée dans d'irréductibles fragments, corps mêmes de cette idée et matière opaque d'une pensée qui ne s'expose pas, mais se fait chose, c'est le poème enfin que la poétique de Bousquet ébranle. S'il s'en était tenu à la seule sensibilité, c'est lui aussi au « Poème pulvérisé » qu'il eût abouti. Mais cet ébranlement qu'il impose aux figures du langage, c'est un être entier qu'il implique. Et parce que lui-même était brisé, était la brisure, c'est en vérité la continuité qu'il restitue à la poésie, y achevant le paradoxe qui la lui imposait comme un outil de destruction :

*Il n'y a pas de place dans le ciel pour ce que
nos mains sauraient déformer, ou anéantir*

(cap 55)

c'est bien pourquoi il faut détruire tout le mortel, afin que la mort, quand elle se présentera, ne trouve plus que la mort à frapper (cf. ts 120-121). Et comme cela qui reste dévolu

à la pourriture, le poème aussi est cadavre, même si quelque embaumement le sauve un peu de temps. Mais le loisir manquait à Bousquet de fabriquer des momies plus ou moins perennes. Son poème est plutôt la flamme, affaiblie de quelques fumées, il n'importe, où se consomme le sacrifice d'un individu qui sait de science certaine, le sachant par sa déchéance, que l'individu n'est plus rien et n'a plus rien à dire. Lui, l'Immobile, s'immole à la beauté de l'attente, de la tension, du mouvement, cessant d'être à chaque vers pour que chaque vers devienne son être à venir. Par delà Mallarmé l'annonciateur, c'est bien Trakl qu'ainsi il lui aura été donné de continuer. Victime lui aussi de la haine, mais son vainqueur dans cette victoire sur soi-même qu'elle lui permit de remporter. *Il ne fait pas assez noir*, aurait pu dire Trakl que la grisaille du temps vouait au noir absolu, et qui s'y voua de lui-même, ajoutant le poids de son verdict à la force des choses. *Il ne fait pas assez noir*, dit Bousquet, et lui aussi sut seconder la nécessité qui l'expédiait dans le noir chercher la lueur avec ce « parti-pris de se détruire en chantant » (noir 101) qui leur fut commun, mais auquel Bousquet, parce que sa conscience était d'après la catastrophe, put ajouter ce qui lui manquait nécessairement chez Trakl, pour lequel l'abandon au destin fut la seule loi. Ce parti-pris de destruction, ce consentement à la catastrophe, leur première œuvre est de justice en effet, et procède, comme le dit Bousquet, « d'une sorte de certitude barbare, forte de voir la condamnation que je porte atteindre à travers moi la totalité de la tribu » (noir 68). Et cela fut l'œuvre même de Trakl, qui l'absorba tout entier. Mais outre la justice, au plus secret de l'œuvre noire, l'amour demeure, qui en est le principe. Que la justice cache l'amour, c'est le tragique de certaines destinées, qui poussent l'être au plus pressé. Mais la justice aussi veut que l'amour à travers elle rayonne, et celui qui avait commencé par dire :

*Je me tiendrai aussi loin que possible de la
vie qui m'a joué ce vilain tour*

(ts 243)

dans cette distance ayant appris la difficile justice, peut maintenant lui donner ce tour où le destin enfin s'éclaire :

*Il faut que ton intelligence de la vie ne soit
qu'un degré de ton amour pour elle.*

(ml 115)

C'est la délivrance, non pas celle de l'individu, mais celle de l'amour, qui de l'individu est la négation, et c'est la délivrance de la poésie, qui par ce blais retrouve sa naïve

identité avec l'amour. Les poèmes de Bousquet, s'ils ne le chantent pas toujours, laissent parfois entendre, monté de l'âme indivise, ce chant d'avant les mots, cette musique d'avant les choses, cette beauté mouvante et fluide qui est au vrai le mouvement et comme l'eau-mère de toutes choses, cette beauté qui, de toutes choses, est pour Bousquet la condition même d'existence. Il est bien clair que cette beauté, le poète ne la crée pas, mais, créant son poème, lui donne sa chance, dans cette chance annulant et inversant sa propre déchéance d'homme, selon ce qu'il en dit lui-même :

*L'âme est charité, elle donne la vie : le corps
entend en elle le chant dont il est né.*

(neige 73)

ROBERT ROVINI.

Abréviations : *ml* : Le meneur de lune ; *cs* : La connaissance du soir ;
ts : Traduit du Silence ; *neige* : La neige d'un autre âge ; *me* : Le mal
d'enfance ; *iris* : Iris et petite fumée ; *cap* : Les Capitales ou de Duns Scot
à J. Paulhan ; *noir* : Il ne fait pas assez noir.

JOE BOUSQUET ET DUNS SCOT

Je n'ai jamais rencontré Joe Bousquet ailleurs que dans ses livres; je n'ai même jamais correspondu avec lui autrement que par les habituels hommages de livres. Combien j'ai motif à regretter que les circonstances - et la mort, hélas ! - aient empêché une rencontre qui m'eût été à tous égards profitable, on en jugera par l'unique lettre, et d'autant plus précieuse, dont m'ait honoré l'ermite de Carcassonne.

Elle ne me paraît nécessiter aucun commentaire. Il me suffira d'en indiquer le prétexte - inférieur de beaucoup à l'admirable et grave exultation qu'il semblerait avoir provoqué.

Ce ne fut rien qu'une brève présentation - pas même une « étude » - dans La revue de la pensée française, à l'usage d'un public principalement étranger, de La Connaissance du soir.

J'avais tout de suite mis en relief la justification, par le poète lui-même, de ce titre « emprunté à saint Bonaventure qui distingue la connaissance du matin et celle de midi; l'une pense Dieu, l'autre le contemple dans sa gloire. La Connaissance du soir (cognitio vespertina) le découvre dans ses œuvres: ce qui peut s'entendre selon l'orthodoxie et au bénéfice de l'édification - ou dans un amour un peu hérétique du monde manifesté ».

Ce recours à saint Bonaventure - qui impliquait toute une filiation spirituelle (énoncée dans la lettre), filiation disons... différente de la lignée thomiste - me sollicitait d'emblée vers des conceptions quelque peu familières.

Me référant à Traduit du silence « Un hasard a ôté ma vie de ce monde. Elle a poursuivi son chemin en moi. Elle est toute avec moi dans mes instants les plus vrais », je projetai sur La Connaissance du soir un éclairage qui, si sommaire, si rapide qu'il fût, eut le bonheur de toucher Joe Bousquet!.

L'essentiel de mon appréciation tenait dans l'assimilation de cette connaissance poétique à une « expérience spirituelle ». Je crus pouvoir noter que Joe Bousquet n'utilisait pas, comme d'autres, la Poésie à la manière d'un instrument capable de découvrir, dans le délire de l'imagination ou dans l'obscurité du subconscient, des choses qui s'ajouteraient à l'univers déjà recensé : pour lui ce n'est pas l'univers l'objet de connaissance, c'est l'homme lui-même. La connaissance, ici, s'appelle conscience. Le miracle poétique ne se donne pour rien d'autre qu'un accord de l'intelligence et de la sensibilité humaines avec tout ce qui existe - ce qui ne veut pas dire avec cela seulement qui tombe sous le sens commun - jusqu'à l'approbation analogiquement mystique.

Et je terminais en relevant l'insistance du poète - en partie « ésotérique » - à employer le mot « silence », comme un mot-clé.

A la suite de quoi me parvint cette lettre émouvante. Je n'en supprime qu'un passage visant des tiers. Elle n'a pas besoin de commentaires parce qu'elle est elle-même un commentaire éloquent du dernier état d'une recherche, d'un esprit, je me permets d'ajouter d'une âme ; car la date elle aussi est éloquente :

Carcassonne 5 mai 1950

53, rue de Verdun

Cher LUC ESTANG,

Un hasard, qui me laisse très ému et un peu plus fort qu'hier, a tout à l'heure ouvert la revue de la Pensée française sur l'article que vous consacrez à la Connaissance du soir. Un hasard providentiel, oui. J'avais, à l'heure où je travaille d'ordinaire, ouvert ce fascicule parce qu'il m'attirait : il me semblait agréable, rajeunissant. Peut-être allais-je y rencontrer la fin de l'épuisement où je végétais depuis deux semaines ?

Parfaitement ! et je crois que je sors à l'instant de cette fatigue qu'on ne connaît pas à votre âge et que peut-être vous ne connaîtrez jamais parce que vous êtes merveilleusement doué. Il me fallait une rencontre pour me libérer de cet assoupissement inévitable après un

très gros et peut-être très utile effort. Et cette rencontre suggère tant de prolongements que je vous dois et dois à votre article quelques confidences sur la période dont je sors.

Extérieurement, un travail important qui pourra avoir pour titre : « De Raymond Lulle à Jean Paulhan ». En fait, après des observations de plus en plus attirantes et qui avaient commencé dès la C. du S. une plongée dans saint Augustin ; puis une étude obstinée, opiniâtre de Raymond Lulle ; jusqu'à ce qu'une véritable révélation me soit venue de Duns Scot.

Du coup, tout s'éclairait : les falsifications de Descartes, la chute dans la raison conceptuelle, tandis que, sous un jour voilé, Duns Scot continuait à agir par ses œuvres sur Fénelon ; et même sur Pascal, qui, grâce à lui, se reprenait, après avoir écrit sur le « cogito » une bévue que tout le monde répète - En tout, le pressentiment d'une extraordinaire renaissance spirituelle quand la métaphysique de Jean Duns Scot aura refait le jour dans des consciences pourvues et attentives comme la vôtre.

Que m'importe - d'ailleurs - mon propre livre ; écrit dans la fièvre et les fièvres, entre la pyélo-néphrite et la congestion pulmonaire ? Ma joie est qu'il soit fini, me laissant à la méditation de ce qu'il m'a donné et qui me communiquera, je l'espère, la force d'écrire in-extremis ce que je n'avais pas su tirer encore de mes jours : le sens de ce qui fait d'eux une vie ; et assure cette vie contre tous les désastres, non sans les transfigurer, - comme s'ils devaient à ce mystérieux voisinage le privilège de s'égaliser à un langage. Mais ce n'est pas cet avantage aléatoire qui me rend anxieux de renaître, après cette cure de vérité... Je ne pense plus guère à moi - et ce n'est point humilité ; mais satisfaction de me convaincre que *j'ai été* puisque des hommes comme vous m'ont accordé l'existence. J'accepte donc l'idée que mes plus récentes études ne seront même pas comprises... Mais je me suis promis, en en venant à bout, d'alerter ceux - en bien petit nombre - qui sauront les recommencer et en mettre l'esprit à la taille d'un homme.

C'est précisément l'intention qui a allongé ma lettre... Soyez des premiers à savoir que saint Thomas avait été assez malmené, dès 1300, par Jean Duns Scot ; que l'Eglise approuva cette vigueur, mais ne devait pas attirer l'attention sur elle, crainte de contre-sens. Recourir à Aristote avait été une nécessité : Bonaventure et

Thomas avaient dû refaire la terre mentale de l'homme, feindre d'oublier *qu'il n'y avait pas de connaissance naturelle, procédant d'une nature tombée* (natura lapsa). Mais sentant l'insuffisance de leur rationalisme chrétien, ils n'avaient accordé à l'être que le sens *analogique*... C'est Duns Scot qui allait restaurer le sens *univoque* et co-éternel de l'être, en distinguant, dans ce verbe, le sens matériel et le sens du *logos*. Merveilleuse découverte, puisque cet *être* purement logique, et univoque à Dieu et à l'homme, allait devenir l'instrument par excellence de la négation.

(Je me crois en droit de supposer que Duns Scot a inspiré toute la partie vraiment magnifique de l'œuvre claudélienne. Aussitôt que cette source se tait, Claudel ne m'intéresse plus).

C'est justement, - vous le devinez - ce que Hegel avait pillé dans la scolastique... Puisque je ne veux ici jouer qu'un rôle d'avertisseur, songez que ces faits spirituels si importants sont faciles à relever : pas question de fouiller des in-folios. Un certain Père Déodat Marie, très remarquable écrivain, avait préparé une édition anthologique « Capitalia (opera) Joannes Scotti » dont il a paru, vers 1911, au moins deux volumes, au Havre. On ne peut pas souhaiter de texte mieux conçu pour une lecture facile. Le latin de Scot est merveilleusement clair et facile. Ses commentaires de saint Augustin sont admirables...

.....

C'est pourquoi je me sens soulagé, après cette rencontre dans les sables où je dormais, de vous avoir envoyé cet avertissement, en le doublant de cette précision critique : C'est à cette finesse extraordinairement aérienne de la pensée que votre mystique se relie, à cet éclair qui emplissait l'horizon, tandis qu'on fermait les voûtes de Chartres ; et comme un espoir incomparable ouvrait le XIV^e siècle, pour s'éclipser aussitôt - en apparence - car, sous les désastres matériels, s'accomplissait le grand règne mystique de l'amour : l'internelle consolation est du XIV^e siècle, Tauler, Catherine de Sienne, tant d'autres...

Au revoir, cher Luc Estang, je n'aurais jamais espéré, ce matin, écrire si longuement et avec tant de goût. Votre ami.

(Signé : JOE).

JOE BOUSQUET ET LE TEMPS

*« Le temps, irréel, voile toutes choses
et nous-mêmes d'irréalité ».*

SIMONE WEIL.

DU TEMPS HIDEUX AU TEMPS-SALUT.

L'attitude profonde de Joe Bousquet par rapport au Temps a ceci d'original et d'essentiel qu'elle intègre le temps humain concret dans une vision de *salut total*. L'extraordinaire démesure de l'entreprise éclate, si l'on compare son ambition à la mesquine portée des recettes communément employées par les hommes pour s'accommoder du temps. Ceux-ci, en effet, cherchent soit à l'oublier, soit à y échapper, soit à le dominer en le rendant intelligible, à moins qu'ils n'essaient de le « racheter » selon le mot de Saint Paul. Toujours, pour eux, le Temps constitue un élément extérieur au salut. Parfois, les servitudes temporelles sont considérées comme le moyen du rachat, moyen providentiel pour certains. Beaucoup plus souvent, elles constituent le pire des obstacles, qui barrent la route de la libération; elle sont l'ennemi irréductible de l'homme.

Joe Bousquet brûle l'étape intermédiaire. De voies ou de moyens il n'est jamais question. Le Temps, c'est ou ce qu'il appelle « Le Temps, le temps hideux » ⁽¹⁾, en d'autres termes le *Temps-perdition*, ou bien le *Temps-salut*. Il n'y a pas de milieu. « Le Temps et l'Espace étaient la perte de l'homme, ils sont son salut » ⁽²⁾ écrit Joe Bousquet avec l'assurance d'une tranquille et ferme conviction.

(1) *Traduit du silence*, p. 19.

(2) *Le Génie d'Oc et l'homme méditerranéen*, p. 386.

LA DURÉE-PASSION.

Joe Bousquet vit dans le temps de l'infirme. A ce temps ne convient nullement l'étiquette de durée, au sens qu'on lui donne généralement. Il s'agit de quelque chose qui s'étire indéfiniment, sans but, sans orientation, il va sans dire, mais aussi sans rien retenir. C'est un *temps-passoire* et, à la fois, un *temps-prison*. Dans le journal de Joe Bousquet, et surtout dans *Traduit du silence*, des pages et des pages sont écrites sous le signe de ce temps d'infirme. Dès que le malade veut parler de sa peine et communiquer le « dessous » de son expérience qui a ceci d'essentiel d'être « à plus d'un trait *inimaginable* », c'est-à-dire « sans lien avec ses signes visibles » ⁽³⁾, le temps devient une obsession, l'obsession de ce qui est sans fin, de ce qui enferme Joe Bousquet pour toujours, de ce qui va à la dérive dans une répétition absurde. « Ecoute, l'heure qui passe à l'heure qui vient a dit que tu étais toujours là ; et c'est aussi triste que si on t'avait enfermé pour toujours » ⁽⁴⁾. « Ce fut un jour sans aucune attache et qui m'eut l'air tombé des nues. Il pourrait dans mes souvenirs porter un nom de fleur ou de bête. Il ne tenait à rien, bercé sur lui-même comme une barque à la dérive ; je pourrai, si je le voulais, le faire recommencer » ⁽⁵⁾.

Mais ce temps est-ce vraiment un temps, c'est-à-dire une succession à la fois vécue et pensée d'un avant, d'un maintenant, d'un après ? On peut en douter quand on lit le mythe du Temps dans *La Tisane de sarments*. « Le temps a trois chevaux qui marchent l'un derrière l'autre. En tête, le plus grand, ses oreilles sont plus longues que le fouet du roulier. Derrière la carriole, dans la grande ombre où il fait toujours froid, trotte un petit âne d'hiver. Il ne voit jamais les chevaux, mais regarde les hommes et les femmes, comme si c'était à eux de mouvoir le véhicule qu'il suit, attaché par le museau » ⁽⁶⁾. Le petit âne d'hiver, c'est évidemment Joe Bousquet, Joe Bousquet l'Infirme. Il est coupé du temps, du vrai temps à trois chevaux. Il suit quelque chose qui n'est pas le temps, un élément extérieur au temps, le « véhicule » auquel il est attaché, comme Joe Bousquet est rivé à son lit de malade. Et le véhicule marche : « le voyage continue » ⁽⁷⁾ ; mais le petit âne le sait à peine, car il ne voit ni ne connaît les chevaux, les chevaux du Temps.

(3) Lettre de Joe Bousquet à Marie-Josèphe Rustan, 21 Août 1946

(4) *Traduit du silence*, p. 26.

(5) *Ibidem*, p. 115.

(6) *La Tisane de sarments*, p. 53.

(7) *Ibidem*, p. 53.

L'infirme est donc coupé de sa durée par un obstacle absurde, son infirmité, qui joue exactement le rôle du « véhicule » dont parle le mythe. Cet obstacle avance par la poussée temporelle. C'est lui, cependant, qui empêche Joe Bousquet de prendre conscience de cette poussée et surtout de le rattacher à son moi. « Il me semble que je rampe à travers des jours qui ne sont pas les miens » ⁽⁸⁾.

La coupure entre le malade et le temps que vit le malade, à la fois, empêche le malade de vivre une durée personnelle et le rive à quelque chose qui dure. Il touche ainsi à une vérité qu'ignorent les bien-portants: la notion de durée est une notion creuse, si elle désigne seulement un des rythmes du Temps. En réalité, le flux temporel n'est rien par lui-même. Son étirement se remplit de ce qui par nature est durée, la monotonie des heures qui se répètent, la vie sans relief, la demi-souffrance. Cela est très sensible dans les toiles de Toulouse-Lautrec: sous l'affirmation magnifique de l'instant de la rupture et de la création, *perdure* - il n'y a pas d'autres mots - une durée-misère, je n'hésiterais pas à dire une *durée-passion*.

Cette *durée-passion* n'est pas seulement celle de l'infirme. Avec celui-ci, le prolétaire partage la déchéance - ou la dignité - de vivre dans le « temps hideux ». Joe Bousquet, dans *Le Mal d'enfance*, assimile les deux conditions. L'infériorité sociale du casseur de pierre « faisait de sa vie une blessure pareille à l'infirmité dont je souffrais. La condition d'un ouvrier est sur sa condition d'homme comme une plaie » ⁽⁹⁾. Dans un cas comme dans l'autre, l'homme « veut à tout prix devancer en lui l'idée de l'existence, ne pas permettre à celle-ci de se poser. Et la logique n'intervient que pour le forcer plus étroitement à subir son sort » ⁽¹⁰⁾, c'est-à-dire, à se sentir séparé du temps par une durée concrète qu'il lui est impossible de rattacher à sa personne.

LA DURÉE ONTOLOGIQUE.

Cette séparation du moi et du temps ne laisse pas le moi flotter hors de la durée concrète dans lequel il vit sans ménager entre l'homme et le temps un *espace*. C'est là le salut ou, plus exactement, la *racine du salut*.

« Les heures me poussent devant elles, - écrit Joe Bousquet dans *La Tisane de Sarments* - il me semble que je suis sur une place dont on a coupé tous les arbres » ⁽¹¹⁾. Le mythe de la place vide, de l'espace nu complète et explique

(8) Traduit du silence, p. 77.

(9) *Le Mal d'enfance*, p. 113.

(10) *Ibidem*, p. 111.

(11) P. 48.

celui du « petit âne d'hiver ». Ce qui se trouve entre le petit âne et les trois chevaux du temps certes rive l'infirme et le prolétaire à de pénibles servitudes. Mais, du même coup, entre eux et le temps, il y a un jeu, une zone franche. La durée concrète engloutit le moi sans coller au moi. Les bien-portants « sont dans l'espace comme les poissons dans l'eau. Pas moi. Je suis un trou dans le lit du fleuve » ⁽¹²⁾. Le trou ne participe pas au cours de l'eau, il est en dehors, *ailleurs*. Mais c'est là que se trouve le principe de la fécondité : « L'espace est comme la terre, cela se creuse : il en jaillit de la flamme, ou des sources ou un bel arbre (...). *Un bel arbre n'est nulle part. L'espace est en lui comme le miel dans une ruche* » ⁽¹³⁾. Le moi de l'infirme, du prolétaire n'est d'aucun temps. De cette extradition temporelle va jaillir ce qui fonde le Temps, sa transcendance, c'est-à-dire le fait qu'il est le salut.

Ici encore Joe Bousquet s'exprime par un mythe. Il s'agit, en effet, de faire entrer dans une pensée difficile. Le « temps hideux » de la déchéance, à la fois, apporte les conditions nécessaires pour poser la preuve ontologique de l'existence de Dieu et empêchent de la poser. Le casseur de pierre du *Mal d'Enfance*, à qui Joe Bousquet veut « expliquer la preuve de l'existence de Dieu, en soulignant que personne ne l'avait réfutée », répond par l'histoire d'un « animal fabuleux ». « C'est - affirme le prolétaire - un lapin pouvu d'ailes splendides, plus belles qu'on ne pourrait dire parce qu'il n'est pas possible de les voir (...). On ne voit pas ses ailes (...) parce que ses oreilles les cachent, la lumière de ses oreilles qui sont deux flammes bleues attachées à son front haut comme une montagne d'or. C'est un lapin ailé avec des oreilles si belles qu'elles ont donné à ceux qui les ont vues une idée des ailes qu'ils ne savaient voir. » ⁽¹⁴⁾. Il faut être hors du temps pour penser à des ailes en voyant des oreilles ; car l'homme qui est collé aux choses jamais ne fera la transposition. Mais de celle-ci, ni la vie de l'infirme ni celle du prolétaire ne répondent puisque l'un comme l'autre « s'anéantit dans une existence dont son imagination ne veut pas » ⁽¹⁵⁾. Dès lors, peut-on affirmer que les ailes existent véritablement quand manquent les conditions indispensables pour poser cette affirmation ?

Voici donc Joe Bousquet attelé à la *durée ontologique*. Le Temps aime le réel ; il en est l'étoile. L'homme, cependant, se définit « *comme la créature continuellement sujette à se désenvoûter* ». Il prend du large aussi bien avec la transcendance qu'avec la « réalité larvaire attachée à ses tripes » dans laquelle il se connaît « *hors-vie* » « parce qu'elle est le frisson et le timon de toute réalité créée » ⁽¹⁶⁾.

(12) *La Neige d'un autre âge*, p. 92.

(13) *Ibidem*, p. 92.

(14) *Le Mal d'enfance*, pp. 161-162.

(15) *Ibidem*, p. 161.

(16) *La Neige d'un autre âge*, p. 98.

ENTRE LE TEMPS-RUPTURE ET LE TEMPS-DESTIN.

Mais, en chaque homme, la conscience saisit d'abord l'alternance de ruptures et de continuités; parfois les choses changent et parfois elles continuent; à un moment, elles semblent se renouveler, à un autre, tourner en rond. A ce rythme fondamental qui constitue le temps psychologique, Joe Bousquet n'échappe pas. Plus que quiconque, il en a profondément senti les termes antinomiques.

La discontinuité, l'auteur de *Traduit du silence* la vit sous la forme un peu particulière de la *rupture*. D'un côté, il y a la vie présente, vie de reclus et de contemplatif, de l'autre la *vraie vie*, celle, joyeusement dissipée que Joe Bousquet mena pendant sa courte jeunesse. « Que les cloches sonnent ce soir. Tout ce que je fus un jour est mort et il n'y a plus en moi que ma jeunesse de vivante comme un drapeau de fête qu'on oublierait tout l'hiver sur la plus haute tour » ⁽¹⁷⁾. Le drapeau flotte sur l'abîme : une mort sépare les deux versants de l'existence.

Son sourire est mort l'autre hiver (...)

Sait-on d'un mort s'il fut quelqu'un ⁽¹⁸⁾

La rupture, d'ailleurs, a une portée cosmique. La création est une *chute*, la naissance est une *chute*, n'importe quel commencement ou recommencement est une *chute*: Joe Bousquet, sur ce point, hérite de la mentalité cathare. Mais il faut bien en voir la portée. La chute « est contemporaine à la création, elle ne lui est pas consécutive ». Le problème du Bien et du Mal « confondu avec celui du Temps et de l'Espace qui forme avec lui la souche de la dualité humaine, est la double interprétation de la notion primitive de chute » ⁽¹⁹⁾. Autant dire que la discontinuité originelle engendre la discontinuité psychologique dont le Temps et l'Espace, comme le Bien et le Mal, ne sont que les manifestations.

La chute serait-elle sans fin et l'homme irait-il de rupture en rupture ? Joe Bousquet ne voit pas d'autre moyen d'échapper à l'absurdité de cette perspective que de porter la chute dans l'Absolu, comme le fait le Catharisme. Il y a un Dieu du Bien et un Dieu du Mal. Cette dualité introduit la discontinuité dans l'Etre suprême. Dieu, comme l'homme, « est en agonie, Dieu souffre ». Surtout, et c'est l'essentiel, Dieu « est tout ce qu'il n'est pas... ». La pensée de Joe Bousquet

(17) *Traduit du silence*, p. 73. On pense encore à Toulouse-Lautrec, dont le trait hardi, à la fois, crie la déchéance qu'apporte le malheur et triomphe, presque insolemment, de cette déchéance.

(18) *La Connaissance du soir*, p. 54.

(19) *Le Génie d'Oc*, p. 375.

saute au-dessus des idées intermédiaires. Elle pose la conséquence ultime de la rupture, conséquence qui, en fermant la rupture sur elle-même, fait de la rupture le salut : « Réciprocité de la chute restituant l'unité du cycle divin » ⁽²⁰⁾.

La *durée-passion* de l'infirme et du prolétaire est à la racine de la *durée-ontologique* par laquelle et dans laquelle l'homme à la fois affirme et nie l'Absolu. La conscience de ce que Joe Bousquet appelle « l'épuisante alternative du temps » ⁽²¹⁾ ouvre une issue dans cette contradiction. Le Double-Dieu est la condition « majeure d'une création éternellement contemporaine et qui enferme une durée dans la contemplation » ⁽²²⁾. L'homme peut répondre de ce Dieu qui, à la fois, comme lui, vit dans la discontinuité et cependant échappe à la discontinuité. A « l'unité du cycle divin » correspond, dans l'expérience humaine, « le sens que donne l'*intelligence du Destin* », selon la formule employée par Joe Bousquet en 1925 dans l'un de ses premiers écrits ⁽²³⁾.

L'intelligence du Destin ! L'effort continuuel de Joe Bousquet vise à comprendre de mieux en mieux, que dis-je ? à vivre de plus en plus profondément, le sens de son destin, bien sûr, mais par son destin et dans son destin, le sens du *Destin* de l'homme. M. René Nelli, dans les *Cahiers du Sud* ⁽²⁴⁾, a dégagé les étapes de cet approfondissement : parti de la notion de fatalité aveugle et stupide, Joe Bousquet est arrivé à l'affirmation que les événements sont avant le moi, que celui-ci n'existe que pour « *en accomplir la perfection et l'éclat* » ⁽²⁵⁾... à la limite que le moi crée les faits de la vie.

Dès lors, le *temps-destin* est la création de l'homme ; il se confond avec une sorte d'éternité temporelle qui détruit l'avant et l'après. « Dans cet univers, où l'apparence n'est que l'envoûtement de l'homme par sa propre volonté, des *solutions physiques* répondent, évidemment, à toutes les dispositions intérieures qui se révéleront ainsi comme leurs simples pressentiments. Au regard de l'éternité, il n'y a pas d'avant, il n'y a pas d'après » ⁽²⁶⁾. Les repères sont ainsi emportés par le *temps-destin* que crée Joe Bousquet.

Dans cette perspective, la continuité et la discontinuité tendent à se rejoindre. Les ruptures successives que constituent les événements de la vie subsistent encore. Elles sont comme des petits absolus qui aimanteraient la totalité de l'existence. Mais elles perdent leur date : elles basculent dans le temps sans date dont elles constituent l'apparition. « Il n'y a pas

(20) *Le Génie d'Oc*, p. 378.

(21) *La Neige d'un autre âge*, p. 52.

(22) *Le Génie d'Oc*, p. 378.

(23) F.-P. ALIBERT, texte de Joe Bousquet sous le pseudonyme de Pierre Maugars, in *Nouvelle Revue du Midi*, 1925, p. 454.

(24) N° 303.

(25) Confession spirituelle, in *Journal des Poètes*, Janvier 1948.

(26) *Il ne fait pas assez noir*, p. 43.

de dates dans ma vie; cette idée me cause quelque peine. Sans doute, un jour à jamais perdu de mon passé d'enfant, ai-je vu, sur l'eau mobile d'un étang, le vent orienter l'une vers l'autre, sans jamais les unir, une irisation et une fleur... » (27). L'irisation, c'est le destin; la fleur représente la rupture. Le Vent les rapproche l'une de l'autre, sans que jamais elles se confondent. Comment pourraient-elles se rencontrer, fût-ce de la manière la plus extérieure, puisque l'irisation est au ras des choses et la fleur au-dessus ?

Un penseur aurait vite sorti les deux étiquettes traditionnelles : immanence, transcendance. Fort heureusement, Joe Bousquet n'est pas un penseur (28). C'est un poète : les images à la fois expriment et illimitent son expérience vécue.

Dans cette expérience, le *vent* occupe une place privilégiée. Élément cosmique, il fait partie de la trame du monde, frisson de l'irisation sur l'eau, éclat et parfum de la fleur. Mais il est aussi au-dessus du monde, un peu à la manière du Dériveur des *Psaumes* : « Tu envoies ton souffle, ils sont créés, tu renouvèles la face de la terre » (29).

Ainsi se manifeste une différence de niveau entre l'*ailleurs* de la durée ontologique et le présent, un *appel d'air*, un vent qui *surréalise* et l'irisation du destin et la fleur de la rupture.

De cette surréalité, un texte de *Traduit du Silence* cerne avec précision les caractères concrètement vécus. L'écrivain, ici, renonce aux images poétiques; il emploie une prose dont la stricte sobriété ne déplairait pas aux moralistes du XVII^e siècle. La continuité et la discontinuité du temps se brise contre un Absolu, non pas contre un Absolu immanent ou transcendant aux choses, mais contre l'*Absolu que sont les choses*, Absolu matériel « qui nous attendait dans la chute, comme si notre erreur allait inaugurer son salut » (30). Voici le texte admirable où Joe Bousquet éclaire des profondeurs vertigineuses : « Ce qui me faisait douter de tout est devenu tout mon être. Si je pense à ma jeunesse, je revis les instants émus qui la tenaient parfois en suspens; ce qui faisait ma solitude fait aujourd'hui ma vie. Il y avait un chant triste au bord de tout, quelque chose qui n'était pas la jeunesse, qui n'était pas l'amour et sans qui n'eussent été ni la jeunesse, ni l'amour. Ce qui m'empêchait d'appartenir à la vie est devenu toute la vie; et le bonheur était ici le nom de guerre de l'amour... Si le moment était enfin venu de réaliser le songe de mon adolescence » (31).

(27) *Le Meneur de Lune*, p. 98.

(28) Cf. Bousquet (Joe). — L'Esprit de la parole, in *Empédocle*, Décembre 1949 : « Peut-être l'écrivain est-il un homme qui n'a pas de pensée », p. 25.

(29) *Psaumes*, 104-30.

(30) *Le Génie d'Oc*, p. 386.

(31) *Traduit du silence*, p. 173.

L'INSTANT-ILLUMINATION.

Mais, de ce vent, trame des choses et des événements, certains faits de la vie constituent la manifestation privilégiée comme s'ils répondaient du Temps-salut en le rendant sensible. Ces faits ce sont *le rêve, l'amour, et surtout la poésie* qui, nommant le réel, le surréalise et le sauve. Joe Bousquet, dans la conclusion du texte cité plus haut, marque très bien la hiérarchie des états où l'homme vit à travers ce que j'appellerais l'*Instant-illumination*. « ...Et surtout quand mes pensées devenaient pour moi trop profondes, cet accent de complicité qu'il y avait soudain dans les bruits du soir, une résonance singulière, affectant le plaisir, une clarté dans les yeux, comme un songe du cœur, avant la fin des songes, - le bruit d'une fontaine au retour des amours me faisant tressaillir quand je hâtais le pas pour devancer l'aurore; et la voix qui disait : « Tu seras pêcheur de chansons... » ⁽³²⁾.

Le rêve est l'état quasi-permanent dans lequel baigne Joe Bousquet. Ses livres, qui, on le sait, pour la plupart, ne sont que des extraits de son Journal intime, ne distinguent jamais très nettement entre l'état de rêve et l'état de veille ; Joe Bousquet passe de l'un à l'autre comme un homme qui ne fait entre eux aucune différence.

C'est que, pour lui, en effet, perception et rêve, rêverie de la veille et songe du sommeil possèdent le même caractère essentiel : ils sont vécus en un instant, mais cet instant, s'illimitent au point de contenir et le monde en sa totalité passée, présente, avenir et le vent qui surréalise ce monde. Voici comment Joe Bousquet vit l'*instant-illumination* : « Apaisement. Dans ce pur instant, ma solitude se lève. Les murs qui m'entourent, (...) tout l'horizon quotidien paraît se détacher de sa banalité. Sensation qui m'éloigne indéfiniment de moi-même, et de tout. La réalité de ma chambre rayonne, fixe mon attention, soulève autour de moi le jour qui est encore et dont j'oublie le nom. Moment où tout ce qui n'est pas le présent menace de se précipiter. Moment neutre et d'une atonie remarquable sur la réalité opaque duquel les ombres qui furent mon cœur se dispersent. Belle soirée fermée sur le passé, mais où le moindre bruit inconnu vibre comme une flèche » ⁽³³⁾. La dernière phrase est à retenir. Elle dit très bien la complexité de l'*instant-illumination* tel que le sent l'intuition de Joe Bousquet. C'est une illimitation, puisque le moindre bruit y prend une direction inconnue, mais cette direction il la prend avec la nervosité et la sûreté de la

(32) *Ibidem*, p. 173.

(33) *Il ne fait pas assez noir*, p. 95.

flèche. C'est aussi quelque chose de clos ; le temps de l'illumination se ferme sur le passé.

Ces deux aspects semblent contradictoires. Cependant, dans le rêve, ils se trouvent étroitement unis. Ils s'y conjuguent pour faire régner « le » pressentiment « de ce que sera le monde réel quand notre esprit aura donné sa forme définitive à la matière ». Monde où « le temps et l'espace sont l'œuvre de l'homme » ⁽³⁴⁾, parce que de l'objet l'homme tire à la fois le clos et l'ouvert, le fini et l'infini. Une pensée abstraite parlerait de *significations*. La symbolique poétique de Joe Bousquet, d'entrée, met en place une chose concrète qui donne à voir ou plus exactement à imaginer : *le miroir*.

Le miroir enferme le réel dans un cadre précis. Il fait scintiller aussi ce qu'il réfléchit, il l'illumine par le scintillement. Or, pour le temps, le rêve est une sorte de miroir. Il coupe les amarres du passé, du présent, de l'avenir. Il leur donne ainsi une fulguration interne. L'homme s'y retrouve parce que quelque chose s'y ouvre, et s'y illumine.

*Mais les ans passent sans nous voir
L'aube naît d'une ombre où l'on pleure
De quoi voulez-vous que l'on meure
La nuit ne sait pas qu'il fait noir
Tout est passé pour nous revoir—
Nos pas reviennent nous attendre
On rouvre la classe du soir
Où l'on attend le roi des cendres*

*J'ai cru le voir dans un miroir
Qui m'est resté de mon enfance
Un chant de source était devant
Qui m'a bercé jusqu'au silence
Et je le suis jusqu'à l'absence
Mon corps s'ouvrant à tous les vents
A bu le froid dans l'eau d'argent
D'un cœur noir qu'il est las d'entendre* ⁽³⁵⁾

L'instant-illumination écrit Joe Bousquet, apparaît comme « sous l'éblouissement d'une eau profonde qui lève une manière de miroir au milieu de ma vie ». ⁽³⁶⁾

L'amour, chez Joe Bousquet, par certains côtés, n'est que le frère du rêve. Comme celui-ci, il apporte le *Temps-salut*. Cependant, il s'enracine sur un sol plus profond. Son

(34) Robbe-Grillet (Alain). — Joe Bousquet, le rêveur, in *Critique*, N° 77, Octobre 1953, pp. 825-826.

(35) *La Connaissance du soir*, pp. 67-68.

(36) *Il ne fait pas assez noir*, p. 104.

rythme est celui du temps cosmique, mais il transcende aussi le temps; il touche à ce que Joe Bousquet appelle l'*Etre*, c'est-à-dire à ce qui frappe l'existence concrète d'irréalité et en fait un *pressentiment*.

Les « romans » de Joe Bousquet sont montés sur un schéma toujours le même qui, en très gros, est celui-ci: éloignement de la femme aimée, paroxysme de la passion, trahison inhérente à la passion elle-même, rupture, absence. La succession des sentiments et des situations peut paraître bizarre, mais ce n'est pas sans raison que Joe Bousquet l'a préférée à d'autres déroulements.

Le cycle de l'Amour se clot sur lui-même entre deux attitudes de la femme aimée qui semblent quasi-identiques, quoiqu'elles soient situées à des niveaux différents: l'éloignement et l'absence. La seconde inclut l'amour alors que la première y reste extérieure. On passe de l'une à l'autre par une série de crises où l'Amour s'affirme comme un *instant-illumination*. Cet instant contient les divers caractères du temps. Et cependant il détruit le temps, il le moissonne plus exactement, comme la faux abat le blé en vue d'engranger les épis. Le texte suivant le dit fort bien: « La présence d'une femme en robe de bal à onze heures du soir dans ma chambre où son mari l'accompagnait. Déguisée en reflet, éclatante et glacée comme si le clair de lune, derrière ma porte, l'avait attendue. Et moi, silencieux, confondu de la trouver si belle, pensant à des paroles que je ne pouvais pas lui dire, sur elle mon amour était un au-delà où je n'étais pas assez pur pour entrer. (...) Sa beauté m'apparaissait: c'était comme un coup de faux dans le temps où, miraculeusement, se survivait de moi un feu perdu, l'esprit errant de mes songes à la toute-puissance de qui j'étais léger soudain comme la mort d'un souvenir » (37).

Cet *instant-illumination* est bien le *Temps-Salut*. Il fait toucher l'intemporel. « *Je respire dans cet amour autre chose que ma chair se consume à connaître comme le rayonnement intemporel auquel elle doit d'exister* » (38). Joe Bousquet y voit le véritable absolu. Cet Absolu foudroie les catégories qui encapsulent l'esprit humain. Leur rigidité tyrannique s'assouplit, elles deviennent les complices de l'amour: « Les amants, en extériorisant leur subjectivité ont extériorisé celle du monde. Il n'y a en vérité qu'une âme pour l'amour de l'homme et pour celui de son amie, elle est la conscience d'un Tiers amour qui est un Dieu en trois personnes: le temps, les causes, l'espace, lesquels ne sont plus des obstacles entre les amants, mais l'ombrage et la prière de leur amour, comme si la matière avait fondu toute raison à la flamme de ses lois » (39).

(37) *Traduit du silence*, pp. 128-129.

(38) *Ibidem*, p. 136.

(39) *Le Génie d'Oc*, p. 386.

« L'ABSENCE RÉALISANTE ».

Mais, quelle est la valeur *réelle*, de ce *Temps-Salut* ? La réponse tient en une courte proposition : le *Temps-Salut* possède le même degré et le même genre de réalité que le langage. Comme celui-ci, il n'est qu'une image, un « songe » ⁽⁴⁰⁾. Seulement, cette image a ceci de particulier : d'un même mouvement, elle se critique elle-même et donne à la vérité qu'elle manifeste un solide fondement. La chose paraît difficile. Comment une critique, une mise en question, peut-elle fonder le réel ?

Car le *Temps-salut* d'abord est une *critique*, comme le langage, comme l'art. Critique de ce qui est, de la durée, de la fuite du temps, mais aussi et surtout critique de lui-même. Le temps apporte le salut. Cependant il n'est rien, parce que en lui se confondent le jour et la nuit, l'aube et le crépuscule, la durée et l'instant, la mort et la vie. La confusion est d'autant plus profonde qu'elle se renouvelle sans cesse : « et c'est tout le temps l'heure et ce n'est jamais l'heure » écrit Joe Bousquet dans *La Tisane de sarments* ⁽⁴¹⁾, tandis que dans *Le Meneur de lune*, il célèbre la mort qui, « par l'union de ce qu'elle termine et de ce qu'elle inaugure, doit donner magnifiquement à l'être le contrôle de ce qu'il n'est plus » ⁽⁴²⁾. Les poèmes de *La Connaissance du Soir* disent encore plus nettement l'absence dont le *Temps-Salut* frappe la réalité sur laquelle il s'appuie :

*Nul amour n'aura chanté
Sans mourir de son murmure
Qu'on n'est plus d'avoir été
Le frisson de ce qui dure* ⁽⁴³⁾

Mais quelque chose *dure*. Il ne s'agit pas de la durée psychologique, celle que l'expérience de l'infirmes Joe Bousquet saisit comme une *durée-passion*. L'espace « pur » de la *durée-ontologique*, l'éternité de l'*instant-illumination* se rejoignent dans le *Temps-salut* qui, dans le monde, est ce que le monde a d'essentiel. Ce temps n'a rien d'un temps magique qui se déroulerait en-dehors du *Temps hideux*. Il n'y a ni progrès ni passage brusque de l'un à l'autre.

Le langage ici est la cheville ouvrière. En nommant les choses, il les pense, les saisit, les imagine, dévoile leur

(40) *Traduit du silence*, p. 159 : « (...) le temps cessera d'être pour moi comme un songe ».

(41) P. 31.

(42) Pp. 88-89.

(43) *La Connaissance du soir*, p. 41.

essence. Or cette essence se laisse surprendre et non définir, car elle se confond avec une sorte de rythme dont les temps creux soutiennent, créent les temps pleins, l'« Absence-réalisante ». La parole frappe d'irréalité le *Temps hideux*, mais par là elle le rend beaucoup plus réel, et, manifestant l'Absolu qu'il est, en fait le *Temps-Absolu* ou le *Temps-Salut*. La poésie, dès que l'homme « sait introduire dans l'équation morale la valeur concrète de l'éloignement », devient la « langue naturelle de ce que nous sommes sans le savoir »⁽⁴⁴⁾. Elle est alors en mesure de dissoudre, « par de brèves et trompeuses apothéoses ce qui empêchait un homme d'être lui-même, conscience de la vérité »⁽⁴⁵⁾, c'est-à-dire de vivre dans le *Temps-salut*.

Les poèmes de *La Connaissance du soir*, comme d'ailleurs, les « portraits » du *Médisant par bonté*, ou les Contes rendent sensible l'« Absence-réalisante ». Le langage de Joe Bousquet égale *Tout à Tout*, selon le vœu de Novalis. Cette égalité ne serait que chimère, si l'homme qui parle, le poète, ne répondait de cette égalité par la plus difficile des ascèses.

Il s'agit, en effet, d'annuler la rupture du temps, l'irréversibilité du temps, l'avant et l'après, la durée, bref ce qui constitue le temps. Faut-il donc que l'homme remonte au-delà de l'« opération qui nous a mis au monde »⁽⁴⁶⁾, puisque cette opération, d'après Joe Bousquet, à la fois crée le temps, la conscience, et ensevelit « en elle-même la vérité que nous cherchons »⁽⁴⁷⁾ ? Cette solution passéiste est à écarter. La naissance se poursuit. « Ces pentes miraculeuses et à peine dérobées, pour tant qu'elles portent les traces d'un développement et d'un passage, il ne faut pas que l'homme caresse dans son esprit la tentation de les remonter. Car, tout son esprit, c'est précisément, et pas plus, de les avoir descendues. Aussi son être créé pour trouver en lui-même la force de pousser jusqu'au bout le processus à travers lequel il se réalise doit-il se tourner tout entier vers *ce qui n'est pas*, n'aspirer qu'à se reconnaître dans des régions de plus en plus pures et incroyables et où il voit pâlir et devenir transparente l'ombre qu'il répand et projette sur la matière »⁽⁴⁸⁾. Autant dire que l'« Absence-Réalisante » est l'œuvre de l'homme qui, par la poésie, sait découvrir, dans le donné, l'absent, dans le réel, le surréel, dans le présent, l'avenir⁽⁴⁹⁾, qui sait surtout

(44) *Le Génie d'Oc*, p. 387.

(45) Prière d'insérer de *La Connaissance du soir*.

(46) *Il ne fait pas assez noir*, p. 78.

(47) *Ibidem*, p. 78.

(48) *Ibidem*, pp. 78-79.

(49) Cf. *Traduit du silence*, p. 135. « Il faut que je plante des arbres sur le chemin que mon avenir mène à travers le présent. Ce que je suis doit être un tout pour tout ce qui est ».

fonder sa vie sur l'impossible effacement de son moi. *Le Temps-salut* c'est l'impensable, l'inimaginable « coquelicot blanc » de l'absence, « coquelicot blanc » que précisément Joe Bousquet donne à penser, à imaginer.

*Sois moins triste on t'écoute
plaider tes maux d'enfant
à l'absente qui doute
du coquelicot blanc (...)*

*Cueille une fleur de glace,
de loin le froid se voit
ce qui brille où tu passes*

Si ce n'était pas toi ⁽⁵⁰⁾

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

Notes sur l'opium et le temps de Joe Bousquet.

Dans les pages qui précèdent, je ne touche pas à la question de l'opium et de ses rapports avec l'intuition du temps chez Joe Bousquet. Le lecteur, peut-être, s'en étonnera-t-il. Joe Bousquet a fumé l'opium très longtemps, d'une manière quasi-continue depuis sa blessure: la drogue apportait un soulagement à ses souffrances, et il est presque naturel que le poète infirme use, et même abuse, de stupéfiants. D'autre part, le temps de Joe Bousquet présente des caractères qui, très nettement, coïncident avec ceux attribués à l'influence de l'opium. Pour mémoire, j'en relève quelques-uns, les principaux: vivacité et présence extraordinaire du souvenir: les objets semblent situés dans un lointain qui les idéalise; la durée apparaît comme une pure étendue; les différentes époques de la vie se répondent, l'intoxiqué vit « en pleine insuffisance » ⁽⁵¹⁾. Les coïncidences paraissent troublantes. On serait tenté de voir dans l'opium l'un des facteurs principaux qui ont amené Joe Bousquet à saisir le temps d'une manière plutôt que d'une autre. En réalité, si l'opium a donné au poète certaines intuitions temporelles, il n'a pu lui fournir l'interprétation de ses intuitions, la synthèse dans laquelle elles ont pris place. Joe Bousquet s'est rendu compte de la différence de plan. « Le rêve du fumeur - écrit-il à propos du

(50) *La Connaissance du soir*, p. 101.

(51) *Traduit du silence*, p. 188.

livre de Desnos, *Le Vin est tiré* ⁽⁵²⁾ - est sans intérêt, il n'est pas le rêve, mais un carnaval d'apparences, il est la fausse réalité qui empêche le rêve de se former (...). C'est le moment d'écrire qu'il existe une autre forme de rêve, *celui que notre vie même conçoit quand nous ne faisons qu'un avec elle*. Ce rêve est la révélation de l'âme. Fermé à ceux qui usent des poisons, ouvert, parfois, à des poètes, il attend peut-être les hommes, tous les hommes, au lendemain d'un ordre social évolué ». Ce rêve, le vrai rêve, celui de l'homme qui colle à sa vie au lieu de s'épuiser à la diriger, s'épanouit en un *Temps-Absence*, l'*Absence-réalisante* dont le rayonnement pour Joe Bousquet constitue et le véritable Absolu et l'unique salut. Aussi n'ai-je pas cru utile d'alourdir - et peut-être de masquer - le développement de la dialectique temporelle telle que la vit le poète en pesant, soupesant, repesant, par des dosages arbitraires, l'influence de l'opium.

M. - J. R.

(52) *Cahiers du Sud*, Numéro de Mai 1943, p. 400.

"TABLEAU DE LA CONSCIENCE INFINIMENT PRIVÉE"

Dans son dernier ouvrage : « Les Capitales ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan », Joe Bousquet, intitule un des derniers chapitres : « Ma vie est-elle l'expérience de la privation infinie » ? L'interrogation se développe à travers plusieurs pages. On y voit se poursuivre cette maïeutique dont il usait dans un permanent soliloque ou en présence et avec l'aide de ses amis, exercice de la parole qui fut un des ressorts de sa prodigieuse intelligence. Il en avait donné la clé dans la lettre à Pierre-Louis Flouquet, parue au Journal des Poètes : - *Méditer cela même qu'on vient de donner à penser* -.

Ayant établi ce qu'il appelle - *une description de l'esprit* - constamment tendu entre l'illusion dont il vient d'éprouver la nature et la réalité où le raisonnement le ramène, il pose les données d'un problème qu'il ne résoudra qu'avec angoisse car - *la conclusion n'est qu'un accommodement avec l'échec* -.

Concilier sa conception de la raison avec les faits qui requièrent toute son attention, toute la tension de son « âme », engage ses forces vives. Car cette analyse n'est pas opérée de l'extérieur, mais sur lui-même et en lui-même. Il nous fait assister à la prospection de son propre esprit, exemplairement disséqué, nous livrant ainsi un poignant enseignement.

Aux derniers paragraphes, ayant soupesé doutes et adhésions, il peut dresser le - *tableau d'une conscience infiniment privée* - comparativement aux doctrines de Raymond Lulle et Duns Scot où il voit poindre - *une mystique de la conscience infiniment privée* -. Tout le dilemme réside dans ces deux mots : tableau ou mystique.

L'essai en entier n'est que le récit des tentations du poète philosophe qui s'étonne des interférences

entre la pensée de Jean Paulhan et de celles des deux théologiens. Mais dans ses découvertes, ses repentirs, ses aveux, l'écrivain se révèle avec ses dons artistiques, la fine pointe de son intelligence, sa culture de bénédictin et les tonalités affectives ou esthétiques dont il revêtait les événements de son destin.

Bien que cette œuvre soit posthume, elle ne peut tenir lieu de testament spirituel. Peut-on imaginer Joe Bousquet arrêté, même sur une approbation ? Il ne pouvait être que pensée en action, jamais satisfaite, toujours en quête. D'ailleurs ce dernier ouvrage répond aux premières préoccupations du poète. Dès 1930, paraissait « Voie Libre » où, en compagnie de Carlo Suarès et Philippe Lamour, l'écrivain blessé prenait le départ pour une perpétuelle remise en cause : - *Les victoires qu'un homme peut remporter sur lui-même transforment, sur le plan qu'elles lui font atteindre, les éléments qu'il s'était d'abord proposé de renverser dans son être* - écrivait-il et nous voyons déjà apparaître cette constatation si souvent reprise à travers son œuvre que se connaître c'est croître. - *L'homme n'a qu'à se connaître pour croître* - écrit-il dans « La Neige d'un autre âge » et revenant sur sa pensée : - *L'acte de connaître est en lui, l'effet d'une croissance* - Enfin il coule sa pensée dans une de ces formules dont il a le secret, où sens et mots s'enroulent sur eux-mêmes en une arabesque définitive et quasi magique : - *L'esprit s'engendre de la phrase qu'il engendre* -.

Plus que chez tout autre écrivain, l'histoire de ces transformations se confond avec l'histoire même de sa vie de tous les jours. Selon l'âge et le temps, l'amour puis la poésie deviennent pour lui le ferment des métamorphoses. Mais, vite pris au piège de l'écriture, c'est en vivant l'aventure du langage que le poète tentera de découvrir le mystère de toute vie. Joe Bousquet poursuivra totalement cette difficile expérience car, chez lui - *le corps glorieux du verbe poétique opère le rachat d'un corps de chair blessée* - ainsi que l'a dit Aimé Patri. Le 16 mai 46, il m'écrivait : - *Je ne suis qu'un conteur, un peu poète, comptable en outre d'une expérience spirituelle qu'il doit communiquer sous peine de faillite* -.

« Les Capitales » constituent l'état de ses réflexions sur le langage au moment de sa disparition. L'état et non l'aboutissement, car pour un esprit qui croît en même temps qu'il connaît, il n'est pas de palier, mais la spirale d'un escalier dont ne s'aperçoit pas l'issue, ainsi que se déployaient les perspectives dans les tableaux de Marcel Duchamp.

Le poète veut atteindre à l'extrême clarté du langage. Elle devient transparence et n'a plus assez d'opacité pour soutenir le sens commun. La raison ne lui est plus ce rail rigide que la pensée suit sans sursauter à l'habitude. Les dialogues entre Joe Bousquet, René Daumal et Carlo Suarès dans la « Critique de Raison Impure » rendaient déjà compte de la volonté commune aux trois jeunes écrivains de définir les frontières de la raison entrevues à travers les vicissitudes du langage. En juin 49, Joe Bousquet m'écrivait : *- Il faut que je ramène coûte que coûte l'intuition de Paulhan à sa cellule mystique et ontologique, ce qui suppose un renversement motivé de toute la pensée cartésienne -*. En réalité ce renversement avait été amorcé par les notes des trois amis retrouvées en 1952, à vingt années de distance et publiées par les soins de Carlo Suarès.

Tout au long de la vie de l'écrivain, les lueurs amenées au jour découvrent au penseur de nouvelles ténèbres à réduire. Leur révélation acceptée d'abord comme un jalon, finit par être accueillie comme la promesse de révélations successives. La méditation sur le verbe ne s'opère pas sans une tenace mobilisation de forces qui surprend le poète lui-même. N'est-elle pas le signe d'une énergie encore secrète ?

Depuis longtemps, Joe Bousquet avait établi que la raison était une suite - *d'échappées de l'esprit* - entre lesquelles il ne connaissait que confusion et délire. Mais chaque échappée ouvrait une perspective nouvelle. Comme Beaudelaire, il pensait que *- nos aspirations d'écrivains sont le pressentiment d'une beauté ensevelie dans les choses -*. Le mûrissement de l'attente se poursuit entre lumière et ténèbre par *- rage et patience - désespoir et désirs - à coups d'édifices clairs et miroitants qu'inlassablement nous relevons après les avoir nous-mêmes jetés bas -*.

Il arrive que le poète doute des facultés qui s'obstinent à bâtir ces constructions fragiles. Il oscille entre le vent prometteur qui souffle sur son esprit et le désespoir plus particulièrement chevillé à son corps malade. Il cherche un support à l'espérance. L'amour en est un au moment où la contemplation de la femme aimée le remet sur le chemin des légendes de son enfance en les revalorisant. Il se réfugie dans ce temps intact des souvenirs d'une enfance où tout lui était permis en puissance. Mais un jour vient où l'exaltation dont s'est nourri l'être en entier dans la flambée du désir, ne peut retomber sans entraîner les conquêtes de l'esprit. Pour les sauver, pour se sauver avec elles, Joe Bousquet considérera l'amour entrevu comme le pré-sage d'un amour plus stable qui pourrait se confondre

avec l'amour de la vie, parfois avec l'amour de l'être, se refusant d'ailleurs à nommer cet être. Cependant il frôle également le vide d'amour que lui fait pressentir la désillusion. Et pour traduire - *du silence* - cette situation, l'écrivain avoue se trouver devant - *l'état du manque de mots* -. Il a atteint - *l'indicible* -. Il interrogera sans fin cette double révélation, suspendu entre délectation et horreur, espoir et angoisse.

S'il se retourne vers lui-même, attaché à la vie qui lui est faite : - *vie hideuse, m'écrivait-il, le 16 mai 46, que j'aime pour sa profondeur ou mon cœur est ouvert* - il veut la douer des mêmes ouvertures d'horizon que l'amour ou la poésie. En avril 44, il m'écrivait : - *Je cherche à être. Non pas avec éclat, ni extérieurement, mais humblement, je veux accéder enfin à ce rare privilège d'exister dans des sentiments et un langage à mon choix. Car le fait est que l'homme n'est pas. Je ne dis pas qu'il est à moitié, qu'il vit comme un fantôme, je suis certain qu'il existe à rebours, qu'il est une espèce de valeur négative et dont l'accroissement augmente l'exil* - et encore : - *Vous devinez déjà qu'il s'agit de s'élever un petit peu au-dessus de ce zéro vers quoi j'avais tendu jusqu'ici, d'avoir un peu le souffle d'un enfant dans un conte, un poème vivant, tantôt accomplis sur le papier et tantôt dans le songe, ou éclos dans la certitude qu'un être existe au loin pour lier tant de visions à tant d'attente* -.

- *Exister dans des sentiments et un langage* - implique que l'écrivain reste sensible aux événements qui l'assaillent tout en traduisant ses réactions dans des paroles qui ne cessent de le renseigner sur lui-même. - *Pour avoir pris goût à écrire des contes, m'écrivait-il le 16 juillet 44, je me trouve soudain arrêté par le plus absurde étonnement devant le fait lui-même, comme si, traître à la fois au sens commun et à la plus officielle philosophie, je m'évertuais, malgré moi, à trouver une vérité et une loi derrière l'accidentel. Sur chaque chemin, je retrouve la même obsession* -. « L'entretien sur les Faits Divers » de Jean Paulhan entrait donc pleinement dans le cadre de ses préoccupations. Les recherches de son ami lui paraissaient susceptibles de l'aider à trouver le lien entre événement et parole. Analysant la pensée de l'essayiste, il cernait la sienne propre et confrontait les deux avec celles de Raymond Lulle, le philosophe languedocien du XIII^e siècle et Jean Duns Scot, non sans relire au passage Saint Augustin, Saint Thomas d'Aquin, Saint Jean de la Croix et quelques Pères de l'Eglise. Car, partagé entre pressentiments, coïncidences, visions et désir, il mesurait la distance entre l'attente et la foi à travers les écrits des mystiques.

Cependant il m'écrivait en mai 45 : - *Je ne veux pas penser les faits métaphysiques. On ne peut ramener Dieu à la mesure d'une raison. Je veux rester dans les limites d'une expérience sensible, approfondir ce qui est, en moi, une réussite pareille à l'existence d'un corps, analyser toutes les formes de mon désir et, surtout définir les tendances qui l'élargissent. En même temps, surprendre ce qui entre en moi quand mon imagination franchit les limites du réel ; je voudrais décrire la présence de l'amour divin, et savoir ce qui s'illumine dans un désir insatisfait, apprendre comment il puise à travers notre sensibilité, ranime le passé sans éveiller le souvenir. Tout ce qu'un homme ne trouve pas seul, mais doit à la présence qui l'émeut. Je saurai ce qui prend ma place quand mon individu sent passer sur lui comme un rêve venu de son enfance, la présence de ce qui le fait vivre* » -.

Le lien entre l'accidentel et le langage s'aggrave de ce que : - *Notre esprit ne se saisit pas du plus humble événement sans y cristalliser de l'absolu. Il découvre dans un fait divers l'affirmation Suprême, et, autour d'elle, grandit comme église* -. Cette construction bien qu'elle soit fondée sur la démarche de notre esprit et trouve son origine dans une illusion, laisse en nous une inguérissable nostalgie. La raison qui s'est emparée du fait le plus insignifiant ne peut s'empêcher de pousser sa signification à l'extrême jusqu'à se dépenser à - *concevoir l'être parfait* -. Mais sa nature elle-même s'y refuse. Cet empêchement mortifie l'esprit : - *Il n'en survit dans nos jours que l'expérience amorphe d'une privation infinie* -. La désillusion est là, douloureusement active, infirmant les conquêtes précédentes.

Cependant, - *la pensée qui se raisonne n'interroge que l'homme. C'est de dénégation en dénégation qu'elle l'aventure à la tyrannique et mystérieuse pureté de la parole créatrice* -. A ce stade, la parole coïncide complètement avec la conscience dont elle est la manifestation : - *Le langage n'est pas contenu dans la conscience. Il la contient* -. L'aventure du langage est arrivée à son terme. Elle est l'aventure même de la conscience. Pour Joe Bousquet, dont la pensée a recréé le destin, elle est l'aventure de l'être. L'expérience se poursuit autant que dure l'être. Le poète ressent comme une promesse la brûlure de son désir sans cesse relancé sur un nouvel espoir, et sans cesse insatisfait. Il se scandalise qu'après tant de déconvenue cet espoir subsiste aussi vif, aussi exigeant, ressemblant à une présence. Tout n'est donc pas perdu ? A celui qui se désespère de cette attente dont il a constaté le jeu absurde, le poète indique une issue. C'est de voir cet

espoir, débouchant seulement sur plus d'espoir, éclairer et dilater son être jusqu'à devenir le sens et la justification de son existence. Il lui enseigne que : - *l'illusion collabore avec l'opération intellectuelle*. - Elle l'épanouit : - *comme la mer recevant les eaux dont elle avait ensemencé les fleuves* -. De vestige en présage, d'angoisse en renouveau d'espoir - *l'auréole se reforme sur la couronne que l'on brise* -.

Cette conception se trouve très proche de celle que définit Ferdinand Alquié dans sa « Philosophie du Surréalisme ». Ce dernier démontre comment dans l'œuvre d'André Breton se retrouve également : - *la conscience poétique de l'attente, de l'annonciation* -. Mais ajoute F. Alquié : - *Le surréel n'est pas le surnaturel, et c'est pourquoi, malgré l'inquiétude métaphysique de la conscience surréaliste, il ne peut être considéré comme le corrélatif d'une conscience religieuse, ou d'une conscience mystique, mais seulement d'une conscience artistique*. - Pour les Surréalistes, l'Art se charge de toutes les responsabilités de la mystique. S'il est éprouvé comme le moment suprême de l'esprit, il est aussi connu comme un appel vers autre chose, - *l'attente d'un signal - où - l'espoir ne sait plus ce dont il est l'attente*.

Joe Bousquet a fait la description des états affectifs que produisaient en lui ces fluctuations semblables aux flux et reflux des marées miroitant sous le regard aveugle de la lune. Comme il aurait peint un tableau, il a traduit avec des mots les alternatives de bonheur et de souffrance vécues au cours de l'expérience qui coïncidait avec le déroulement de ses jours. Dans un dialogue avec Claude Cézan, il avouait que l'écriture était pour lui : - *le désir, du fond de cette ténèbre bleutée qui est le climat du contemplatif que je suis devenu, de communiquer aux autres ce sentiment continu et qui est à présent la dominante de ma vie intérieure* -. Déjà, dans « Traduit du Silence », il laissait échapper la confiance de la joie procurée par l'exercice de la poésie : - *cette joie que j'ai éprouvée assez belle, assez fortifiante pour me changer... je veux dire capable de me faire une autre nature au contact de laquelle les événements eux-mêmes se transformaient... C'était une grande joie morale, l'excès de cette joie morale coïncidant avec un plaisir capable de la symboliser*.

Nul n'est allé plus loin dans l'analyse des métamorphoses que le langage fait subir à l'écrivain et, à un plus haut degré, que la poésie fait endurer au poète.

Ce point de vue a éclairé toute la poésie actuelle. Lorsqu'Yves Bonnefoy, enfermé dans sa - *théologie*

négative -, écrit cependant : - Tout l'esprit doit veiller pour le hasard décisif -, il a parfaitement compris la leçon de Joe Bousquet qui, lucidement, est resté en marge du pari de la métaphysique. Simone Weil avait cependant reconnu en lui cette tentation. Ne lui écrivait-elle pas : - Même à une grande distance de la perfection on peut, si on est orienté vers elle, avoir un pressentiment de cette connaissance -.

Dans sa poésie, il marquait sa même volonté de réserve en choisissant le titre de ses poèmes. « La Connaissance du Soir », emprunté à Saint Bonaventure, est la connaissance qui découvre Dieu dans ses œuvres. Elle s'oppose à la connaissance du matin et de midi qui tentent d'accéder à l'être par le raisonnement et la contemplation. Pour Joe Bousquet, la poésie s'applique à l'univers sensible. Elle est cheminement et espérance du chemin, élévation de la pensée à la mesure de l'Être : *- Notre pensée est conscience de l'être dont nous sommes le songe : elle est comme la vision du soleil au-dessus de la mer qui nous porte -*. Aussi tous ses poèmes rendent-ils compte à la fois du désir et de la désillusion, de l'attente et du leurre :

*- La chair close aux confins de planètes extrêmes
croisant dans les échos de ce qui parle en nous
est l'auberge d'un ciel qu'elle aveugle lui-même
et trompe avec des pleurs qu'il recueille à genoux -*
(Euchéria)

Cependant le poète, écoute plus loin que ces échos :

*- Ainsi chaque étoile voit-elle
La nuit des sommets s'accomplir
En formant dans la nuit des ailes
Le bruit que quelqu'un va venir -*
(Le Large)

Son pessimisme reste ouvert sur cette veille au cœur d'une nuit où il considère la solitude - *comme une impatience de l'absolu -*.

Dans - *le tableau de la conscience infiniment privée* - la perspective sur l'infini n'est représentée que par l'adverbe venant infléchir la façon de la conscience d'être privée. Mais la qualité d'infini de cette privation témoigne de son prestige dans l'œuvre et dans la vie de Joe Bousquet et cela avec d'autant plus d'importance que l'une et l'autre coïncident, de par la volonté du poète qui fit de l'aventure du langage, l'histoire de son destin.

AUX SOURCES D'UN VISAGE

Un hasard a ôté ma vie de ce monde.

Traduit du Silence, p. 35.

Parler de Joe Bousquet est une étrange entreprise et, plus encore peut-être, pour ceux qui l'ont le plus longuement fréquenté. Que pourrai-je évoquer sur cet homme à la fois si fugace et si présent aux horizons de ma mémoire ? Je ne me sens aucun goût pour la critique littéraire ; quant au poète, d'autres, mieux que moi-même, diront ce qu'il faut en penser. Me voici donc réduit à parler de l'homme et à me livrer au jeu des impressions subjectives. J'espère que mon ami Ballard et surtout ses lecteurs voudront bien excuser la minceur de ma contribution.

Je suis certainement avec Nelli, Alquié, Estève, Alibert de ceux qui ont le plus approché Bousquet jour après jour. Et, malgré cette incessante intimité, j'en suis encore, dix ans après, à m'interroger sur le mystère d'une personnalité essentiellement « on-doyante et diverse ». Certes, en apparence, rien de plus simple que son immobile présence. Il paraissait si facile à aborder. Mais bien vite, on était tenté de se demander ce que pouvait dissimuler l'élégante urbanité avec laquelle il recevait ses visiteurs, l'envoûtante courtoisie qu'il manifestait aux femmes qui l'entouraient, la cordialité, parfois un peu lointaine qu'il prodiguait à ses amis. Cependant, en toutes circonstances, on ne pouvait manquer d'être frappé par une certaine distance aristocratique, qui, imperceptiblement, lui permettait de dominer les plus brillantes compagnies et interdisait à quiconque de se sentir jamais, avec lui, en communication de conscience totale. Par un étrange paradoxe, même ses abandons étaient, à la fois, un

lien visible et une invisible séparation. Souvent, témoin obscur, perdu dans l'assistance, qui lui faisait une cour, je m'efforçais à deviner la personne sous le personnage, et il ne m'échappait pas que son consentement à autrui était plus intellectuel que réel, comme s'il tentait de dissimuler sous les dehors brillants de l'intelligence son authenticité affective la plus profonde. Ses étincelants commentaires passaient avec une extraordinaire facilité de Plotin ou Scot Erigène à Stendhal. Ils pouvaient abuser le visiteur occasionnel, non la vigilance de la fidélité.

Aimait-il vraiment ses amis et les femmes mêmes qui lui créaient une raison d'écrire, sinon une raison d'être ? Je n'oserais en jurer. Ou s'il les aimait, il semble que son amitié ou son amour étaient d'une dimension insolite pour ceux qui en étaient les objets. Non qu'il ne jouât des sentiments, mais précisément il en jouait, ou du moins, il en donnait l'impression. Ainsi Bousquet était-il un problème : le problème de la personne, le problème de l'être par delà le paraître. On ne pouvait en sa présence, se débarrasser de l'impression inquiétante de se trouver devant une flamboyante intelligence désincarnée, peut-être insensible aux ordinaires passions de l'âme. Car ses passions, lorsqu'il en laissait transparaître quelque fugitive lueur, paraissaient essentiellement négatrices, destructrices, plus proches du refus que de l'amour. Ce pourquoi il semblait, y compris dans ses meilleurs moments, interdire tout échange profond et réel.

Dira-t-on que j'ai gardé de l'homme une bien sévère vision ? Que l'amitié trahit ce qu'elle doit au souvenir ? Je ne le pense pas. Pourquoi l'amitié serait-elle aveugle ? Au surplus, il est évident que Bousquet ne pouvait être que ce qu'il était et rien ne me paraît plus clair et plus excusable que cette sorte de refus, de retranchement, de rétractation de l'être, symbolisés par le clair-obscur irréal de cette chambre qui l'isolait du monde extérieur. Le refus n'était-il pas naturellement, la revanche d'un homme, qui au sortir de l'adolescence, avait vécu l'aventure de la blessure et de la mort et qui avait, malgré tout réussi à survivre et à se survivre ?

« Je est un autre ». Cette décisive constatation du poète, nul plus que Bousquet ne permettait d'en vérifier l'humaine valeur. Les lettres garderont le souvenir de Bousquet écrivain et de Bousquet poète. Mais il se peut que l'écriture et la poésie n'aient été que les apparences visibles d'un obscur fantôme. Écoutons-le parler :

— « Je suis celui qui n'a pas été ; je regrette qu'il m'ait fallu un si long temps pour le comprendre ».

--- « Mon Moi n'est lui-même, que dans un monde où je ne peux pas demeurer ».

— « Un hasard a ôté ma vie de ce monde ».

— « Certains soirs, je me sens effleuré par une espèce de mélancolie, une insensibilité qui est triste. Je me sens *inférieur* alors, digne d'une médiocrité, à laquelle je vérifie que ma vie se conforme... Je ne souffre pas, mais je savoure et je pense mon silence comme s'il était l'expression parfaitement appropriée de mon *néant intérieur* ».

— « J'étais fort autrefois ».

Quel est donc l'autre Bousquet enseveli dans le silence de son néant intérieur ? Voici, me semble-t-il, dans « Traduit du silence », un aveu significatif. Le passage, dont je parle, a trait à la mort du commandant Pujol, un ami d'enfance. « Un camarade d'enfance, écrit-il, qui m'avait toujours séduit. Intelligent, bon, rieur. Il m'avait perdu de vue et, de mon côté, je n'avais retrouvé encore que sa réputation de jeune officier supérieur heureux, vivant, aimé. Au fond, il représentait assez exactement celui que j'aurais voulu devenir. Car je ne trouve pas d'image qui soit plus faite que la sienne pour combler à la fois mes aspirations d'enfant et mon idéal d'homme fait. J'ai toujours rêvé d'une situation qui stylise mon individu apparent, mais qui, ne connaissant que lui, laisse à l'homme intérieur toute sa liberté. J'étais un officier né, un officier colonial. Rien à faire contre une vocation... La vie de Pujol était donc pour moi une image du bonheur ».

On avouera que nous voici fort loin du rêveur et du poète. Bousquet était un homme d'action, un aventurier de la liberté. Certes on pourrait s'étonner, dans ces conditions, de sa référence à la vie militaire et à sa discipline. Mais il s'en explique clairement. Son refus des contraintes pouvait s'accommoder sans dommage, de la discipline toute extérieure que l'armée impose à ses membres. Sinon, il eut été réduit aux conduites asociales des « hors la loi », ce que sa haute intelligence et une certaine rigueur intérieure lui interdisaient. Il est incontestable que le métier des armes, dans les sociétés modernes, reste le seul métier des « hors la loi » socialisés, le seul en lequel puissent se concilier les exigences de l'adaptation sociale et celles de l'inadaptation. « A dix-sept ans, je regardais avec envie, ceux qui n'avaient pas de domicile fixe et c'est à eux que je souhaite encore de ressembler, quand je veux que mon esprit soit une source d'inattendu... Je poursuis un rêve d'adolescence ».

Le miracle, c'est celui par lequel une inguérissable blessure a transformé l'aventurier de l'action en aventurier de la pensée. On comprend quelle séduction

a dû exercer sur Bousquet le merveilleux et insolite surréalisme. C'est certainement une certaine rage secrète d'avoir été arraché à lui-même qui s'est transformée en ce long rêve poétique dans lequel il berçait et sa blessure et sa douleur : « Ainsi allai-je, naturalisant l'accident dont j'avais été la victime. Je voulais l'empêcher de me demeurer extérieur... J'avais attendu que cet accident s'enrichisse en moi de ses effets, jusqu'à trouver sa providence dans ma nature ». C'est une véritable ascèse spirituelle, une mutation lentement arrachée à la souffrance physique et morale : « Devenir pleinement moi-même pour savoir de qui je dois me défaire. Me connaître afin de savoir me répudier... Une autre vie se cachait dans ma vie. Et maintenant je sais ; je sais comment il me faut vivre ».

Il a vraiment lutté pour oublier cet autre « Je », qui était mort avec son corps : « Mon désespoir de toujours n'était qu'une forme pensable de mon lien avec moi-même et cette horreur qu'il ne cessa de m'inspirer se détache comme une ombre au seuil de la vie nouvelle où il me semble que je vais entrer ».

Ainsi finit-il par échanger sa douleur contre la poésie. Mais au sein du nouvel univers qu'il arrachait lentement à sa déchéance, a-t-il réussi à oublier complètement son passé. On peut en douter : « De ce qu'il y eut toujours en moi d'insatisfait, il n'y a rien qui ne demeure ».

C'est dans cette perspective que j'ai toujours situé et l'amitié qu'il me portait et celle que je lui portais. Rien de semblable aux rapports qu'il entretenait avec nos autres amis et en particulier avec ceux qui m'étaient les plus chers : Nelli ou Alquié. Nelli, Alquié il les aimait comme les prolongements naturels de son intelligence, il m'aimait comme le prolongement naturel de son propre passé.

Faut-il avouer qu'en ces temps lointains, j'étais moi-même d'un caractère plutôt « difficile ». Indiscipliné et même révolté, cabochard, coureur de jupons et rétif aux nécessaires disciplines familiales. Ma vie lui offrait je crois, l'image de sa propre adolescence. Mes fantaisies et mes refus étaient sans doute assez semblables à ce qui avaient dû être les siens. Il me voyait avec ses yeux de dix-sept ans et, me voyant, il se rêvait. C'est cette différence de plan dans l'amitié, qui explique sans doute, que celle qu'il me vouait a été, dans l'ensemble exempte des orages qui parfois ont assombri celle qu'il portait à Nelli ou Alquié. Car il était loin d'être toujours commode avec eux et il m'est arrivé de me demander avec stupéfaction, quelle étrange et profonde rancune le soulevait contre eux.

Certes, comme eux, j'avais exercé mon imagination à la poésie. Qui n'a pas à dix-huit ou vingt ans éprouvé le besoin de porter témoignage sur soi-même ? Mais il était trop évident que, sensible à la beauté des images, je n'étais cependant pas l'homme d'un message quelconque. Je ne pouvais être à la fois son ami et son rival ; je n'étais et ne pouvais être que son ami et son passé. Or, il faut bien l'avouer, ce qu'il aimait en Nelli et Alquié, c'est-à-dire l'image créatrice de son influence intellectuelle, était justement ce qui parfois le torturait. Il avait des jalousies et des colères silencieuses aux effets imprévisibles. On avait l'impression que, soudain, il détestait ces essais littéraires que son influence quotidienne avaient aidé à naître. Ce que moi, j'écrivais était vraiment sans importance. Mon importance se trouvait dans les mille et une mésaventures que renouvelait mon absence d'orthodoxie et qui l'encharmaient. Il aurait voulu en écrire l'amusante épopée, s'il en avait eu le temps. Il me voyait très bien en héros d'un de ces romans, dont il rêvait et où il aurait mis sa destinée manquée, ressuscité cette époque conquérante où, au mépris de tous, il bousculait les femmes, mariées à ceux que la guerre avaient appelés aux frontières, ces hommes qui avaient le tort d'être absents. J'ai toujours eu l'impression que l'extraordinaire personnalité qu'il s'était forgée, dans l'irréel silence de l'opium, ne compensait qu'imparfaitement celle qu'il avait perdue et j'étais là, reflet vivant de ses regrets. Ainsi chassais-je pour lui seul, les ombres irréversibles du temps passé. Il m'aimait parce que je lui représentais sa jeunesse non mutilée et je dois à la vérité de dire que je l'aimais parce que je retrouvais en lui le sens de mon rêve de liberté. Notre amitié n'était, en fait, qu'une complicité informulée.

De son insoumission naturelle à l'ordre bourgeois, il avait gardé un sens critique aigu et parfois cruel. Je revois encore ce fin visage d'ivoire et d'ombre, modelé puissamment par les lueurs de la lampe de chevet, au travers des fumées nacrées de l'opium. Son regard incisif et railleur s'allumait soudain, il allait raconter une de ces anecdotes cruelles dont il avait le secret. Avec une espèce de joie satanique, il évoquait l'une des plus honorables familles de C..., incarnation parfaite de l'ordre et de la morale et entreprenait le récit de la mort du chef de famille. Il peignait les parents et enfants prostrés autour du lit du mort et s'entretenant à mi-voix d'héritage. Une petite fortune en actions et en bijoux se trouvait enfermée dans le coffre d'une banque. Or le mort par un malencontreux contretemps était décédé un samedi soit après la fer-

meture de ces établissements. Impossible par conséquent d'aller subrepticement vider le coffre avant la déclaration officielle du décès, pour éviter le paiement des droits de succession ; impossible d'autre part de retarder par trop cette déclaration. Cruel dilemme, objet des discussions familiales. C'est alors que l'un des parents, d'une voix déchirée d'émotion, chuchota ces paroles inoubliables : « Il faut absolument trouver un moyen. Notre cher disparu souffrirait trop s'il savait que nous avons été contraints de déclarer le contenu du coffre. *Et moi, je ne suis pas pour que les morts souffrent* ».

Il fallait voir avec quel art Bousquet mettait cette étonnante phrase en valeur.

Un jour que X... avait tenté de le tromper dans une question financière, il me disait : « Ce crétin s'était imaginé que je ne m'apercevrais pas de ses manœuvres. Pauvre idiot ! Il a tout simplement oublié que je suis un bourgeois comme lui et que j'en ai toutes les qualités ».

Peu de choses et peu de gens échappaient à sa vigilante ironie et à la lucidité de son impitoyable regard.

Je me suis promis de ne faire ici aucune critique d'ordre littéraire. Mais on me permettra une dernière remarque. J'ai depuis longtemps l'intime conviction que Bousquet n'a jamais réalisé l'œuvre que pourtant il portait en lui, l'œuvre qu'il aurait pu faire. Par un extraordinaire paradoxe, cette frémissante intelligence s'est cependant révélée incapable d'un travail architecturé, d'une œuvre suivie. Il est vrai qu'elle était plus intuitive que discursive. Elle vivait d'éclairs dont certains furent de génie. Mais il y a aussi cette tendance critique fondamentale, cette puissance de destruction qui le hantait et qu'il n'a jamais réussi à surmonter complètement. Ce qui lui a fait défaut c'est de se sentir « semblable » à ses semblables, car il comprenait, mais ne sentait pas comme nous. Mais comment lui en faire grief ? Il ne fut jamais que la victime de la plus inhumaine des conditions humaines.

HENRI FÉRAUD.

NOTES :

POUR UNE PUBLICATION DE LA CORRESPONDANCE DE JOE BOUSQUET

I

On ne peut manquer, en lisant Bousquet, d'être surpris par son obscurité. Elle semble irréductible, essentielle. Il est, en effet, des obscurités qu'une réflexion rationnelle dissipe, que dissout l'analyse d'un commentaire. Telle n'est pas celle que l'on rencontre ici. Souvent la phrase, comme à plaisir, se dément elle-même. « Croire en moi, écrit Bousquet, c'est douter de tout et de moi-même ». « Tout ce qui m'a été soustrait, je dois l'extraire du peu que je suis ». « Elle ne peut plus se connaître dans l'espace que comme négation de l'espace ». Et même lorsqu'on ne trouve à proprement parler aucune contradiction entre les propositions énoncées, jamais la raison claire n'est tout à fait satisfaite, et toujours quelque chose demeure dans l'ombre.

Je crains fort que ceux qui n'ont pas connu Bousquet, et doivent se contenter de lire ses livres, ne soient conduits à prendre cette obscurité pour le fruit d'un artifice littéraire, d'une concession à la mode. Elle est, au contraire, le résultat d'un scrupule, d'un souci de sincérité. Si, à la fin de sa vie, Bousquet parvint à se préférer le langage, à tomber, comme il le disait, sous la domination de sa parole, c'est après avoir découvert

que le langage, étant discours et séparation, ne peut parvenir à traduire une intuition concrète qu'en se niant lui-même.

En ce sens, on peut dire que l'obscurité de l'œuvre de Bousquet est bien le fruit d'une fabrication. Mais elle naît du souci d'atteindre, par un effort volontaire, et en reniant la raison, l'équivalent d'une intuition originelle. Ce qu'elle a de calculé est destiné à engendrer chez le lecteur un état analogue à celui où se révélait l'obscurité première, l'expérience que toujours Bousquet s'efforce de cerner et qui, sans cesse, se montre inadéquate aux expressions où l'enferment les lois d'un langage logique. « La vérité, m'écrivait Bousquet en 1931, je crois bien que c'est l'incommunicable ». « L'effort accompli pour m'exprimer, disait-il plus tard, aggrave le malentendu entre ma pensée et moi-même ». Dès lors, quand il voulut réduire l'être au discours, et à cette suite d'événements qui font de notre vie une sorte de discours, il dût inventer un langage qui, selon la raison, demeurerait contradictoire.

II

Il serait donc vain de vouloir expliquer Bousquet en dégageant de son œuvre un système cohérent et logique. Qu'il me soit permis de citer encore un extrait de sa lettre du 14 Juin 1931 : « Plus je vais, écrit Bousquet, et plus je me sens porté à la fureur par la pensée qu'un homme croit trouver le repos et l'équilibre intérieur au dernier terme de sa pensée logique. Je crois qu'il y a de très grandes forces à délivrer en nous, des puissances d'émotion et de désespoir à travers la libération desquelles notre être de chair, à la fin, se donnera pour ce qu'il est, l'instrument de notre création et de sa propre destruction, que toute mon activité doit tendre à rapprocher de moi tout ce qui est, en moi, plus soi-même qu'en soi, au mépris de cette raison qui est comme un piano sur lequel on peut jouer, au fond, ce que l'on veut ».

En revanche, on gagnerait beaucoup en rapportant l'obscurité seconde, et comme calculée, de l'œuvre publiée de Bousquet à celle, spontanée, et plus près de la source de la pensée, que l'on trouve en sa correspondance. Ici se révèlent les efforts quotidiens faits par l'homme pour

se définir, pour s'expliquer, pour se rejoindre. Et c'est par l'effort de connaissance de soi, bien plus que par les hypothèses qu'il pouvait formuler sur la nature du Monde, que Bousquet méritait le nom, qu'on a voulu lui donner, de philosophe. Assurément, l'œuvre publiée de Bousquet ne peut que dérouter le lecteur soucieux de philosophie, ou plus simplement de connaissance claire : embarrassé par les difficultés d'un style qui semble vouloir masquer autant que révéler, ce lecteur risque fort de n'être sensible qu'aux soucis romanesques, aux effets littéraires. Pour éviter ce contresens, pour rendre à l'œuvre de Bousquet toute sa portée, pour l'éclairer de sa véritable lumière, il faudrait donc publier la Correspondance (débarrassée, sans doute, de tout ce qui, en elle, a trait à la vie carcassonnaise, et relève de la pure anecdote).

Seule, en effet, cette publication mettrait en lumière les recherches et les démarches d'un homme dont l'œuvre, abstraitement considérée, ne saurait être comprise. Car cette œuvre, contrairement aux œuvres classiques, ne se suffit pas. Elle est grande, mais sa grandeur ne se révèle qu'à celui qui connaît le destin, la vie dont elle est née. Elle est un fragment de ce destin, de cette vie. L'œuvre de Bousquet ne peut se séparer de Bousquet, car elle corrige elle-même une séparation : celle de la blessure qui sépara Bousquet de lui-même.

III

De la lucidité, de l'effort de connaissance dont témoignent, à chaque page, les lettres de Bousquet, on pourrait donner comme exemple la lettre à André Breton publiée par Suzanne André, Hubert Juin et Gaston Massat⁽¹⁾. Elle dénonce une de nos erreurs les plus coutumières. Nous raisonnons toujours comme si un blessé, un malade, étaient des hommes normaux atteints par accident, et comme par surcroît, de leur blessure ou de leur maladie. Dès lors, nous mettons aisément entre

(1) In: *Joe Bousquet* - Collection - *Poètes d'aujourd'hui* - Pierre Seghers, 1958.

parenthèses blessure et maladie, nous reprochons à l'homme qui souffre de ne pas les oublier aussi aisément, nous le convions à un dialogue impossible. Écoutons au contraire Bousquet s'interroger sur le rapport, qui le préoccupait tant, entre son état physique et ses facultés intellectuelles. « Vous connaissez, écrit-il, la nature de ma blessure. Il est admis qu'elle devait laisser mes facultés intellectuelles intactes; et on est assez d'avis autour de moi que mes possibilités de comprendre et d'éprouver n'ont pas eu à souffrir du choc qui m'ôtait l'usage de mes membres inférieurs. Or c'est ici que je dois fournir un document précieux. Tous mes moyens intellectuels s'emploient à donner le change : réaction instinctive qui risquerait, si je n'y mettais aujourd'hui bon ordre, de rejeter dans l'ombre une vérité que je considère comme fondamentale : un homme n'a toutes ses facultés intactes que par le libre usage de toutes ses possibilités physiques... Une intelligence intacte ne représente qu'un aspect d'une physiologie parfaitement organisée, et saine, et pourvue de tous ses instruments de relation avec la matière... Il s'agirait donc de vérifier sur quelle étendue plus grande de désordres la fonction du réel - aussitôt qu'elle ne réside plus que dans la pensée - exerce son pouvoir correcteur, et au prix de quoi elle maintient à l'individu l'apparence d'une raison intacte ».

On trouve en ce texte, on trouverait en maint autre, des réflexions qui mettraient enfin les critiques sur la voie de l'explication d'un génie entre tous unique, et fourniraient les véritables clefs de l'œuvre publiée de Bousquet. Une fois encore cette œuvre, qui se présente souvent comme une sorte de poème gratuit, émane tout entière du désir, inquiet et passionné, de se connaître, et d'arracher son secret au plus étrange, au plus tragique des destins. De ce destin, elle porte profondément la marque. Séparée de lui, et de ce qui l'exprime au jour le jour, elle ne peut être admirée qu'à contresens.

FERDINAND ALQUIÉ.

CORRESPONDANCE AVEC M.

Les extraits de lettres qu'on va lire appartiennent à une correspondance obligeamment communiquée par la destinataire qui nous a laissé pleine liberté pour en détacher des fragments.

Dans cette délicate opération, nous avons été conduits surtout par le désir de surprendre une âme chatoyante que l'exercice de sa magie laisse à sa plus entière, sa plus intense vérité.

L'expérience nous paraît d'autant plus importante que sa date et sa durée la situent dans une phase de plénitude et de parfaite possession de soi - c'est-à-dire une dizaine d'années avant la mort de Joe Bousquet (Septembre 1950).

J. B.

...Souviens-toi de ceci : un homme croit savoir, admet comme une loi que, même en amour, il n'est pas d'expérience parfaite. Au seuil d'une rencontre, il sait que le bonheur ne l'aveuglera pas entièrement. Or, le défaut ne se lit pas, comme une faute d'impression sur une page, dans la personne aimée.

Il n'apparaît pas positivement, il appelle une idée de la perfection, c'est-à-dire une femme idéale et toujours la même, que l'on devienne l'ami de la naine ou de la femme à barbe. On finit par croire que cette vision n'a que par contagion l'aspect d'une femme et qu'elle calibre notre sensibilité, l'isole au sein même de l'union, non sans ménagements. Ainsi, une vitre apparaissant par le reflet qui s'y inverse, plus doucereusement qu'en sa surface polie, froide. Et le fait est que j'ai découvert en toi cette femme introuvable. Tu es la chair de ma solitude irréductible, le reflet narcissique d'un délire que je n'avais jamais satisfait avant toi

CARCASSONNE, le...

Bien maigre, la lettre que je voulais vous écrire. Les équivalents que l'on m'administre ont brouillé ma vue, et je vois à peine les caractères que je trace. Inconvenient éphémère, car, exaspéré par ma crise de sagesse, j'ai employé pour en sortir les grands moyens, et j'ai retiré de mes manches « the stuff » qui, si malencontreusement, me manquait.

Dans mes insomnies, je n'ai su que me répéter des vers d'Eluard. Jamais je ne les avais si profondément sentis. Incapable encore d'en écrire parce que je ne suis pas sorti de l'amour dont il a su faire un ingrédient de vérité.

Ma chérie, je n'ai eu que vous pour traverser cette clairière brûlante. Je vous ai aimée d'un cœur lourd, d'un cœur qui brûlait ma poitrine. Et cependant, je vous ai dû de quitter parfois mon corps, de me délivrer de lui, comme si mon regard m'avait en se fixant séparé de la vie. On aime avec ses yeux, on devient en eux tout l'amour, et aujourd'hui ce serait ne plus aimer mes yeux que de ne plus vous aimer.

La vie cesse de nous être à charge quand elle est un être, au lieu d'être une attente. Tout ce qui vit, tout ce qui a de l'éclat pour nos yeux contrepèse entre nos mains un horizon infini. L'homme comblé est seul, sans doute. Mais, rien, hors de cette solitude n'existe.

...J'ai été éveillé dimanche par les grands gestes de Marie qui dispersait les fleurs fanées ; et je me suis assis au milieu des fleurs que vous m'aviez apportées. Qui, sinon vous, aurait voulu combler avec des fleurs l'abîme qui sépare le souvenir de la présence ?

Il n'y a en amour qu'une faute mortelle, qui est de ne pas adorer son propre bonheur et d'imaginer encore quand l'imagination a souri à la vie. Pour nous voir avec vérité, nous devons oublier ce que nous sommes, aimer ce que nous aimons jusqu'à en oublier notre existence, et admirer qu'il ne soit nulle part. La sagesse populaire dit si bien : « Il ne la voit pas où elle est ».

Par une singulière rencontre, je ne vois pas davantage les mots que j'écris, je n'en vois que le reflet, dans la blancheur du papier, comme si j'écrivais sur de l'eau.

Mais, dans peu de jours, je serai séparé de tout ce qui n'est pas mon cœur. Mes souvenirs seront dans ma vie l'attente de l'instant le meilleur.

... Et, voyez-vous, nous n'en sortirions pas si je n'avais éteint une lampe. Quand je ne garde que la lampe rose, vous êtes là, et on dirait que la lettre de l'autre jour veut se reformer, cette lettre qui vous appelait, et où je revivais tous les espoirs muselés de ces dernières années, où je vous avouais mes sévérités inqualifiables, car je vous ai mise si haut, je vous ai si peu laissé le droit d'être imparfaite que la plus légère ressemblance avec les autres femmes vous coûte des heures d'abandon. Il y a deux amours. On peut aimer une femme et lui laisser sa volonté, son caractère. Il me semble que je ne vous ai laissé les vôtres que pour donner du relief à la vision de mon amour le plus secret. Comment n'avoir pas compris que dans mon amour j'avais en tâtonnant, ignorant délicieusement ce que j'attendais de vous, car si la passion veut une femme, en vous, c'est ma passion que je veux, avec ses lueurs étranges, ses balbutiements d'avant moi-même. Je crois qu'il y a un amour dont la personne n'est que l'ornement et la poésie. Et ce doit bien être vrai, car ces inspirations ne me peuvent venir que de vous. On aime un être et, un jour, on est l'être de cet amour, on s'enfonce délicieusement à travers cette révélation obscure de celui que l'on fut et que l'on redevient. Par vous, mon passé est ma pensée même.

...Pourtant, je ne tiens à tout que par un fil, et si vous n'étiez pas là, ce fil même serait supprimé. Une paralysie qui demeure dans l'ombre et vous laisse allégé, cela peut encore aller, mais le même mal devient intolérable s'il vous accable sous le poids de votre corps. Tout s'est refermé autour de moi. J'avais cru que vous apparaîtriez comme un signe au milieu du réel pour me le donner plus étroitement. Il n'en est rien, je ne vois que vous. Ce qui m'entoure n'est que signes de votre présence ou de votre venue : ainsi tournons-nous ensemble le dos à la vie.

Avez-vous un peu deviné ce qui se passait en moi ces jours-ci ? Rien ne m'est plus rien, il me semble que ma vie est finie et qu'elle m'a laissé derrière elle. Si je m'interroge, je m'aperçois que je suis même indifférent

à l'issue de la guerre. Comment vous dire cela ? Les va et vient qui m'auraient autrefois intéressé ne trouvent aucun accord dans ma vie physique. Je suis comme un naufragé que les vagues ne pourraient pas recouvrir. Et comme cette dépression coïncide avec l'instant où nous sommes le plus proches vous accusez mon amour, vous ne devinez pas qu'il est mon seul lien avec moi-même.

Ce sont nos yeux qui nous donnent ce que nous aimons. J'ai vu les miens me ramener votre image d'un bien long voyage à travers le brouillard et le froid. C'est-à-dire que de tout mon esprit prévenu, il devait naître pour vous retarder des brouillards équivoques et cruels. L'amour ne nous apporte le bonheur que pour nous faire douter de nous-mêmes. Mais parfois il est assez fort pour qu'un corps n'ait pas de réalité hors de lui ; et alors, il nous fait douter de nos doutes.

Vous m'avez demandé quelquefois si je pensais à vous. Depuis des semaines, je ne sais que penser à vous. Absent de tout et de moi-même, n'aimant un peu le jour que pour la promesse de vous revoir. Je ne reconnaitrai que sur vous le progrès des saisons, l'oubli et de la souffrance et de l'anxiété, plus douloureuse que la douleur.

Le soleil, ce matin, m'a touché de quelques traits. C'était le pressentiment très fugitif que je pourrais encore perdre mon corps derrière moi et ne plus être auprès de vous qu'un éclair dans votre plus chère parole. Vous le redire ? Et l'auriez-vous oubliée ? C'était, au sein même de l'amour, le despotisme de l'invention, mais traduit d'une façon si naturelle que j'ai cru moins avoir entendu ces mots que de vous les avoir inspirés.

...On croit souffrir d'aimer. On souffre d'être comme une ombre autour d'un instant qui ne veut pas mourir. Car il y a le temps qui passe et le temps qu'il faut tuer, ce dernier lié à la vie du cœur et, pour avoir perdu, du temps qu'on le vivait, son caractère et s'être assimilé alors à l'éternité, plus fait pour s'annexer notre être entier et faire une ombre sur le cours des étoiles.

Ce qui vous pèse est du passé et récupérera son inactualité tout d'un coup vous laissant surprise qu'il ait pu si cruellement vous émouvoir. Je vous fais hommage de l'étonnement que je sens à ne pas vous trouver plus forte encore. Quand vous serez plus près encore de ce que vous signifiez, quand on pourra, sans trahir la

vérité, vous faire un cœur de ce que vous êtes pour les yeux, quand vous serez, non le miroir, mais le cristal de ce qui vous éclaire, alors les faits dont vous tirez de la tristesse, vous trouveront, comme dans mon illusion, forte et libre...

Si vous deviez comprendre ces paroles vous seriez guérie. Vous n'avez encore que votre force et votre cœur languit après le bonheur qu'il en devrait retirer.

Ne faites jamais rien que vous ne puissiez toujours vous chanter à vous-même. Me comprenez-vous ? Tout ce que nous pouvons penser de nous doit être toujours assez grand pour combler notre être entier, y assourdir la voix du temps.

(Je ris en pensant au mince cas que vous pourriez, en certaines occasions, faire de cette phrase, et des suivantes).

Il y a des instants dissimulés dans notre durée, dont nous comptons que le cours de la vie les emportera ; et il les emportera en effet. Qu'est dans une suite d'années un instant d'oubli ?...

Mais, celui qui souhaite que son être fasse reculer le temps n'a-t-il pas aveuglément conçu que chacun de ses actes, encore qu'éclos dans la durée, devait avoir toute sa vie dans son sein, se faire créateur de celui que nous fûmes et de celui que nous deviendrons - contredire ainsi à l'illusion qui, présentant notre vie comme une somme de nos instants, s'accommode des libertés morales ou esthétiques prises avec eux ?

...Ce que je te dis, tu n'es pas forcée de le croire. « Trop vieux pour son amour » oui ! cent fois. Si tu parlais toujours aussi justement ! Presque aussi vieux que la pierre qui me couvrira. Et juste aussi vieux, mon amour, le jour où je te dirai non.

Parce que, ayant trop vécu, Trompe-la-Mort que ridiculement je suis, il est écrit que je dois un jour te dire *non* ; et que, tout seul, je n'aurai jamais ce courage. Mais que le ciel m'aidera. Vouï, ma chère ! le Ciel. Parce qu'il faut que je meure seul, mais avec cette flamme en moi qui me déserte encore quand tu t'éloignes... et me déserte bien.

Dis donc, je ris comme ça - mais tu crois que je n'ai pas le sang un peu glacé quand, livré, une prière aux lèvres (sic) à des bras qui m'étreignent éveillé, je reçois sur la tête ce puant grognement de cochon. Oh,

c'est fort bien. Et je ne sens même plus l'horreur de ces « incidents ». Mais ils ne sont pas une fin... Je n'ai pas tout dit, chérie, je n'ai pas tout dit.

« Sauveur », répété dix fois - c'était déjà ce ricanelement bestial. Sauveur, c'est le défi jeté à qui *ne peut être sauvé* et n'a que cet expédient suprême : le salut des autres ; faire entrer tous les autres afin de se glisser parmi eux. Et pour sauver les autres, il faut : Savoir, avoir touché le fond de la connaissance, qui est l'envers de la Foi. Il faut habiter des latrines pour savoir que l'air est une fleur... C'est marrant, n'est-ce-pas ?

...Tout à l'heure, longuement, je voyais une côte pierreuse sous une nuit claire, des amandiers, la roche qui se désaltère au scintillement d'une étoile. Ce qu'il y a de plus beau au monde et où, seul, je ne pourrais me retrouver sans toi... Je m'y voyais - post mortem - me disais : « si je meurs, c'est elle qui survivra, sous terre et sur terre, ce sera le même miracle et nulle part je n'en serai absent. Et puis... j'ai vu un coin de salle à manger, le feu, un bahut noir, ton visage, des lettres cassées aux plis (hum ! hum !) et j'ai cru t'entendre : « Comme il a dû souffrir certains jours ! ». Oui, de toute la hauteur, de tout le vertige du bonheur que tu m'as donné et que mon cœur méritait tant.

...Enfermons-nous dans notre amour comme un croyant dans sa prière. Pas un souhait, pas un espoir n'est dérobé à mon cœur. Je te voudrais à chaque instant à mon côté ; et, quand tu es là, tu vis ma vie entière avec chacun de tes gestes. Donne-moi cette preuve de confiance : me croire quand je te dis : « Il n'y a qu'un amour ». Et cet amour n'est jamais qu'en un lieu. Notre amour est entre nous comme le point du jour.

...Je ne m'interroge pas sur l'avenir. Où est l'amour, l'avenir n'est pas ; je sais notre amour, il existe comme la musique et l'eau de la mer et comme la mort, qui fait pleurer car elle nous traverse sans nous voir et nous apprend que nous existons moins que nos larmes. Notre amour ne serait pas s'il n'était l'Amour même. C'est effrayant cela, c'est l'horizon de ma grande peur passée.

Je sais que mon cœur est assez grand pour faire de moi le spectre de mon cœur... Je pressentais ce jour où je ne serais plus que ce que tu ferais de moi. C'est une chute exquise, mais profonde comme la nuit dont les enfants ont peur toujours, même sous les épaisseurs d'une vie menée assez loin. Tout ce que m'inspire cet amour donne une image de l'oubli où il m'emporte. Comprends-tu l'angoissante majesté de cet adieu au réel ? J'aurai vécu pour cela : pour devenir tout entier la vérité mystique qui m'était révélée ; pour devenir en toi la proie d'une illumination spirituelle. L'homme met au monde le monde, mais lui il n'est pas au monde, il se recueille dans sa foi satisfaite et se voit homme, comme on s'endort, se saisit au large de son amour qui, tu le vois bien, revient le prendre quelquefois.

...Comme si vous aviez eu des yeux au bout des doigts, vous avez refusé la lettre que je vous tendais. Peut-être ne deviez-vous la lire qu'augmentée du post-scriptum que j'écris après vous avoir vue : ne répondez pas à la lettre précédente. Il faut bien que l'oubli ait un rôle à remplir dans un amour où la mémoire a tant de place. Je pense à autre chose. Il entre beaucoup de pensée dans l'amour que j'ai pour vous. Et je sais tout ce que cette pensée réclame. Me forcer à vous faire vivre de ce que vous aimez. Inventer pour vous une forme de liberté dont le secret est dans le cœur... J'ai beaucoup écrit, ce soir, en me souvenant du visage que vous faisiez dans ma chambre et qui est si différent de celui qu'on vous connaît : la jalousie a des secrets. Elle ne veut pas d'une personne construite par un désir étranger ; parce que l'amour a le secret du regard, il veut créer dans ce qu'il aime des traits qui ne soient qu'à lui. Et quel étonnement ravi quand, au bout de la plus longue rêverie, on trouve une vision depuis longtemps formée mais dont on n'avait d'abord connu que l'ombre. Je pensais en vous regardant à une flamme dans la brise et, soudain, je me suis souvenu d'un temps très ancien, j'ai revu la chambre d'autrefois où vous n'êtes jamais entrée. J'étais seul, j'étais triste, une ombre m'aidait à vivre. Je l'appelais, sans trop la voir, la fiancée du vent ; et c'est ce nom d'autrefois que votre visage m'a rendu tout d'un coup avec ce désir immense où il y avait tant de pureté. C'était l'amour d'une vie qui n'eut touché à rien, et la faculté déjà de me mêler aux

choses sans y assister, l'esprit tout prêt à ces longues contemplations - où j'ai l'impression, trop souvent, que vous ne figurez que distraite.

...Dans les moments de colère vos grands yeux, afin de mieux me voir, s'élargiront encore. M. j'ai quarante ans, je suis un vieux garçon sentant le tabac, l'opium, la fièvre, je suis moche et foutu, M., mais je vous en supplie, ne vous en apercevez pas, ne vous le laissez pas dire, je ressemble à un intendant en retraite, à un curé sans messes, à un vétérinaire trompé, je le sais, et dans votre regard leurré par une illusion dont je bénéficie, je me tiens raide et figé, immobilisé par la peur de déranger les reflets qui m'ont magnifiquement donné le cœur de votre regard pour asile. Un escargot pourrait faire sur moi tout son chemin sans m'enlever à mon inertie de chose...

...L'amour ne peut-il pas créer, avec ses propres forces, l'ardente atmosphère du miracle ?

Je ne suggère rien. Je ne me représente rien. C'est un problème que je pose. Je ne l'ai pas résolu. Je n'ai rien à préconiser. Mais je sais que le marquis de Sade avait compris. Ne tremblez pas. Je ne vous demanderai pas la permission de vous crucifier, je ne vous demanderai pas de me faire la grâce de vous asseoir sur une couronne d'épines, je ne prendrai pas la liberté de vous serrer accessoirement le cou avec une ficelle, je ne me permettrai pas d'exécuter des travaux de broderie aux endroits les moins accidentés de votre personne, ni ne plaiderai en faveur des innombrables diversions mises à l'étude dans les œuvres du « divin » - encore qu'il y en ait de très exécutables et qui valent bien l'opération incompréhensible de fixer des planches sous les pieds avant de se laisser glisser sur un profil neigeux. Réserve lorsqu'il s'agit du plaisir goûté dans les sports d'hiver, je le suis tout autant et avec le préjugé tout aussi favorable quand il s'agit de la cruauté expérimentale ou de studieuses et patientes incursions dans l'amour interdit deux fois, la déviation à la satisfaction naturelle s'affirmant plus complètement, paraît-il, quand le mépris de la loi morale méprise la loi du corps. Mais si je demeure parfaitement impassible devant ces descriptions et m'attendris seulement un peu au souvenir

d'un philosophe, mon pauvre Estève qui, la montre à la main et avec un sérieux magnifique, analysait sa barbarie, d'abord avec le concours non bénévole d'une chienne nommée Lida qu'il avait pendue par la queue à la suspension de la salle à manger, ensuite avec l'aide bénévole d'une camarade d'études, il reste que je garde une admiration passionnée au philosophe qui a failli découvrir la loi de l'amour et mettre l'homme devant ce dilemme terrible : si l'amour est divin, s'il nous fait de notre regard une maison de lumière que nos âmes habitent avant nous, le corps aimé doit brûler d'être tout regard et si c'est au prix d'une meurtrissure infligée à la chair, s'il ne peut être lumière sans être brûlure, il doit trouver dans cette illumination un refuge contre la douleur.

...Or il ne faut pas dire que nous avons cessé de croire en Dieu, nous avons cessé de le connaître, il s'est retiré de nous, nous le cherchons comme on cherche une aiguille et nous n'avons même pas su nous mettre à la hauteur de notre attente. Depuis peu de jours, je crois que l'homme doit entrer tout entier dans la nuit créée par le sommeil de Dieu. Ne riez pas, je vous prie. Je sais qu'il doit tenir dans sa propre pensée l'humble place qu'y tiennent les choses, s'y baigner comme dans un firmament où il verrait graviter tous les faits qui le concernent. Qu'importe ! Il est certain que je vois les faits sensibles se traverser de la lumière qui mesure mes aspirations vers le vrai. Mon amour n'a qu'un cœur pour mon regard et pour ma vie.

Or, vous savez avec quelle ténacité depuis près d'un an j'aspire à la mort. Il est vrai que je souhaite de quitter pour toujours mon corps où je rencontre chaque matin ma blessure.

...Ma chérie, ne froissez pas cette lettre, c'est inutile, ne jetez pas des regards indignés sur cette potiche qui ne vous comprend pas ; et ne raisonnez surtout pas sur mon goût de jouer avec votre douleur : ce n'est pas de la douleur, pas plus que mon souvenir ne ranimait de l'amour. Je veux que vous deveniez ma vie comme vous êtes mon amour. Vous ne me guérirez du mal spirituel qui menace les amants qu'en étant avec moi dans tous

les instants qui me détournent, jour après jour, de la mort où j'ai si longtemps rêvé de tout oublier, sauf vous. Je ne veux pas vous persuader, mais vous faire une âme avec ces certitudes où je m'enfonce de plus en plus, m'employer avec vous à faire du réel un miroir où je ne saurai où votre être commence et où finit le mien.

...Une femme, enfermée dans sa solitude, et réduite au silence n'a pas trop à se plaindre si elle se souvient que personne ne s'est intéressé à sa vie intérieure. Elle n'a pas à se plaindre, car on lui donnait ainsi le privilège de présenter un jour un intérêt exceptionnel. La seule conquête possible est celle d'une âme dans un corps : et l'âme est silence. Je ne sais si vous commencez à deviner ce que je veux ; et si vous comprenez que votre image m'occupe à tous les instants ; et que j'avais bien des fois senti passer dans vos yeux une comparaison chagrinante entre votre enfance et la mienne dont vous êtes étonnée que je me plaigne. Ce qui compte seulement, dans une vie, c'est l'instant le plus haut, et que l'âme le le marque, afin qu'il soit toujours.

FERS DE LANCE

ECRIRE

Le lieu commun tient de son existence une signification indépendante de son sens particulier. Se présente comme un raccourci de l'art. et, de même que lui, porte et émane de la pensée. Outre ce qu'il dit, s'accompagne d'une dominante : idée générale excessivement enveloppée sur la durée, sur l'oubli. A la fin d'une conversation entre deux amis qui vont se quitter pour longtemps, il importe peu qu'il soit dit pour résumer un débat mélancolique : « Tout est nouveau sous le soleil » ou « rien n'est nouveau sous le soleil », les deux expressions ayant un potentiel affectif rigoureusement équivalent. Le sens n'y a qu'une valeur de densité, il y certifie la présence de l'esprit.

Le lieu commun se distingue avant tout par le fait qu'il a prévalu. Ce n'est pas que la réflexion lui ait manqué qui me frappe, c'est qu'il n'en ait que faire et risque surtout d'y perdre. Le lieu commun est une locution qui est « arrivée » et qui signifie rigoureusement pour le lecteur ce qu'elle signifie pour l'auteur. Et donc elle ne traduit plus du signifier : *le sens ne lui vient pas des mots.*

Il lui vient du « sens ». En prenant ce mot dans l'acception qui lui est donnée par Montaigne.

— La Rhétorique est un traitement qui permet de rendre un objet à la clarté sans le rendre clair à la raison.

— La poésie ne poursuit pas la beauté : elle la crée.

— En écrivant, on efface derrière soi le chemin du retour.

— Je ne veux pas écrire mais consacrer le pouvoir que j'ai de m'exprimer à l'opération de ma délivrance spirituelle.

— Au fond de la plus noire douleur j'ai surtout souffert de trouver des limites à ma faculté de l'exprimer.

— Un autre que moi habitera tout ce qui fut mon être. J'écris pour que cet homme soit plus grand, plus heureux, que, pleinement satisfait d'exister, il se sente dispensé d'écrire à son tour.

— La poésie même n'est qu'un acheminement vers certains sommets que la réalité quotidienne est seule en mesure de nous découvrir.

— La beauté n'est pas un but, mais un chemin vers les choses.

— Je ne mets jamais que de l'ordre dans mes paroles, la clarté doit leur venir d'ailleurs.

— La vérité est dans un monde et la parole dans un autre où elle est tout, même la vérité.

— Il y a un Beau qui raconte à l'homme ce qu'il est, un Beau qui l'affranchit de sa condition et l'aide à concevoir ce qu'il est capable de devenir.

ETRE

— Nul n'est assez grand pour devenir toute la conscience de celui qu'il est.

— La vie est un scandale pour la raison. Et tu vis, te donnant des raisons, il le faut bien, puisque tu connais que tu es, depuis ta raison.

— La ruine d'un homme se mesure à ce qu'il est, non à ce qu'il perd.

— On ne peut penser que l'on est sans penser aussitôt : que ne suis-je ? Je suis la damnation d'une existence au comble de son être ; l'endroit de sa défaillance où la vie tourne à l'espoir parce qu'une ombre mortelle lui a enfin laissé un peu d'elle-même à imaginer. Je suis la plaie d'un être immense qui grandit en moi ; la conscience d'un homme un peu plus grand dont je n'incarnerais que la déchéance.

— L'être est sans issue.

— La réalité est une vision. La vie est une métaphore.

— J'attends, tout enténébré de moi-même, que l'univers s'éclaire sur mon passage parce que je prévois qu'il s'éteindra pour toujours sur mes pas.

— Les hommes ne sont pas la conscience, mais, le jouet de ce qu'ils sont.

— Les événements qui ont fait mon malheur n'ont jamais été qu'à moitié réels. Je ne leur ai donné de moi que ce qu'ils en pouvaient emporter.

— Depuis longtemps j'ai vu les faits réels s'inspirer de ma pensée. Et, tout d'un coup, il m'apparaît que la vie n'est que le miroir déformant d'une vie que je porte au dedans de moi. Il faut avoir le courage d'avouer que le réel n'est pas ressemblant.

CONNAITRE

— Ce que nous nommons notre raison est une suite d'événements : hors de ces événements, nous ne sommes que délire.

— L'homme a follement bâti sa conscience dans sa peur de la mort.

— La vérité est au-delà de tout ce que nous pouvons sentir, elle se reconnaît à ce qu'elle ne nous

rappelle rien et nous trouve froids et étonnés, ou, comme devant la mort, hostiles. Elle parle la langue de quelqu'un qu'il nous faut devenir.

VIVRE

— Devenir pleinement moi-même pour savoir de qui je dois me défaire. Me connaître afin de savoir me répudier...

— Mon royaume est de ce monde, mais je ne suis pas dans mon royaume.

— Nous regardons passer les choses pour oublier qu'elles nous regardent mourir.

— Dans l'amour partagé on ne voit pas les objets, on leur donne la vie ; si on les perçoit, c'est, non par un acte de connaissance, mais par un acte de création.

Celui qui est aimé apprend tout de son amour, même le nom et la couleur des choses et ce qu'il doit penser d'elles, qui ne font qu'un avec son amour pour lui inventer le bonheur.

— La vie n'est que le pressentiment de la vie. La vie n'est que le vent d'un monde indivisible que le cœur s'ouvre avec ses fables. Ainsi le matin entrant dans le jour avec la grande voile blanche qu'il a ramassée dans le chaos de la mer.

— Tu seras dans ta vie comme si elle n'avait pas eu de commencement et qu'elle dût toujours durer. Tu feras d'elle une demeure comme si tu devais t'éveiller dans le cœur du passant qui la connaîtra.

— Il n'existe qu'une souffrance qui est le sentiment de l'injustice. Si les hommes pouvaient consentir à l'iniquité, ils ne seraient jamais tristes.

— La morale est la ressource de ceux qui n'y voient pas bien.

(Recueilli par R. Rovini).

FRAGMENTS DE JOURNAL

Les textes qui suivent ont été prélevés sur divers « journaliers » que Joe Bousquet m'avait remis lors des dernières visites que je lui fis.

De ces journaliers ont été tirées déjà de nombreuses pages, entre autres celles que nous avons publiées (N° 303, hiver 1950) dans le « fronton » consacré à notre ami au lendemain de sa mort (28 Septembre 1950).

Après une nouvelle et attentive lecture, nous avons détaché un autre ensemble de textes susceptible de représenter le climat de sa vie et de sa pensée.

(Le passage à la troisième personne n'est jamais qu'une commodité du récit).

J. B.

Il est trop vrai que je n'ai connu qu'en rêve des joies profondes, maîtresses alors d'un corps plus léger que les sentiments. Et c'est même à l'impression durable de ces jouissances que je dois d'avoir amèrement apprécié les imperfections de tous les bonheurs conscients et qui m'auraient comblé, au moins une fois, si notre être le plus réel n'avait pas reçu des révélations plus hautes. Mais il y avait dans mon cœur l'expérience de ces instants parfaits où l'on jouit de celui que l'on est et non de celui que l'on paraît ; les joies que l'on ne réussit jamais à lier entre elles, ce trésor de vies manquées dont la mémoire ne veut pas et qui marquent si profondément notre personne.

Faut-il que nos joies les plus hautes demeurent extérieures les unes aux autres, et nous n'aurions été un corps et une vie qu'à la condition de les séparer ?

Je crois avoir trouvé Saïs. Nous sommes à Saïs quand nous ne savons plus où nous sommes.

Huit jours de solitude, à la campagne, m'ont réduit à rien. Il n'y avait plus d'autos sur les routes : mes amis ne pouvaient pas me rejoindre.

Les jours succédaient aux jours. Distraitement, on lisait des nouvelles terribles. Les guerres meurent de leurs massacres.

Je n'aime pas la campagne où je passe l'été. Des arbres trop verts ferment tous les horizons ; entre leurs feuillages le vent se débat, comme le regard, au milieu du silence effrayé par le bruit continu des eaux. Je regrette les ormeaux très droits de Marseillens et leurs feuillages minuscules où la moindre brise, au fort de l'été, faisait un bruit de pluie ; les pins où les rayons de soleil s'aiguisaient comme des flèches. Je regrette le climat plus sec encore, plus osseux de La Palme où j'ai connu l'enfance, la poésie et l'amour. C'est là où mon enfance fut la plus heureuse, que le cimetière était le plus fait pour donner le goût de la mort.

Je n'ai pas voulu que mon idée de Dieu laisse le contenu de ma vie derrière elle. Dans le monde où la beauté seule m'apparaissait autrefois, le vrai m'apparaît enfin, voilé par sa splendeur. Je ne sais si je suis le sujet ou le jouet de cette transformation. Elle est plus évidente depuis que je sais me servir de mes yeux : j'ai laissé mon regard creuser son lit autour des objets dont il fixe l'ombre et non plus les reliefs. L'effet de cette habitude est très étrange, je me suis approché du silence, j'ai abdiqué cette ressemblance d'emprunt avec les choses qui recommencent à me dominer et à vivre au-dessus de moi, comme au temps de mon enfance.

Mon cœur est plein d'une vision divine. On dirait que ma vie, en s'emparant de moi, me prenait dans son cœur et que nous laissions dans l'ombre la vaine histoire de mes jours. Je ne partage mon sort que dans la mesure où je me refuse à la vie.

Chacun trahit la vie en la faisant sienne. Je le sais, et je veux envelopper la réalité dans cette évidence.

Nous ne sommes pas assez loin de Dieu pour le voir. Le monde se peuplerait-il de merveilles si Dieu s'éloignait ? Je ne sais. Loin des flots qui chantent, seul dans ma chambre avec les bruits capables de ranimer mon épouvante, le vent, les gémissements des sommeils, si loin de tout ce qui resplendit qu'il n'y a que la durée de mon exil pour l'éloigner encore, et dans cette interminable monotonie, la seule et incroyable surprise de voir

l'instant où je suis s'effacer sous l'éclat d'un avenir qui ne lui aura ajouté que des cendres, l'inexprimable révélation où j'apprends que la beauté de l'horizon est tombée dans l'ombre de mon amour et qu'à sortir de mon trou, enfin, je ne verrais plus rien de ce qui est au monde.

Suis-je entré dans l'ère des pensefables ? Depuis longtemps, je m'efforce de remplacer chaque idée par une vision. Cette substitution demandait-elle vraiment un effort ? Un homme est couché dans sa chambre qu'il ne quitte plus. Des peintres ont suspendu autour de lui les plus beaux tableaux du monde. Il est assez riche pour acheter de nouvelles peintures. Mais tout son argent passe dans les mains des chinois qui lui passent, dangereusement, une drogue à convertir en fumée. Tout le jour, toute la nuit, il obscurcit ses facultés en respirant ces vapeurs. Et si, un seul instant, elles cessaient de l'enivrer, la vue des toiles qui l'entourent ne lui serait pas rendue. Car elles ont peu à peu noirci sous les émanations épaisses qui les recouvrent maintenant comme un enduit. Je ne vois plus de ces toiles que ce que le peintre y avait caché.

Patient journal de cette vie singulière. Mon mal n'étreint en moi qu'un corps sans vie. Une *constellation* de plaies sur lesquelles je suis assis envoie dans mes jambes contracturées des réflexes incessants et je rétablis comme je peux mon buste à chaque instant déplacé comme si j'avais enfourché deux chevaux à la fois. A cause de mon insensibilité, ces convulsions expirent sous la terre dans une profondeur où ma vanité d'homme est enfouie avec moi. Evidemment, j'ai le dégoût de mes jambes toujours moites où nulle lotion ne parvient à sécher la sueur des nuits insomnieuses. Mortes à tout, mes jambes ne sentent que l'écrasante fatigue de la matière livrée à elle-même. Je porte en moi toute la laideur de mon infirmité, je subis mon mal comme un châtiement ; et cependant, je dois convenir que je suis heureux et qu'avec les hideurs des malheureux j'ai toutes les tares morales de ceux qui n'ont jamais souffert. La suffisance des pauvres s'est mariée en moi à celle des repus.

Est-ce la faute des femmes ? Elles m'ont donné ce qu'elles ne donnent à personne et j'ai compris qu'il y avait un ciel dans leurs yeux dont leur regard n'était que le crépuscule. De mon cœur, elles m'ont fait un

palais. Il faut avoir été le dernier des hommes pour savoir tout ce qu'une femme peut donner avec son amour.

Mais la Princesse Abricot est absurde quand elle soutient que ma vie est la poésie même. Un homme étendu et condamné à avoir des serviteurs et des nourritures de choix, ne sera poète que par un extraordinaire privilège et à force d'avoir défendu ce qu'il portait d'amour contre la violence faite chaque jour à son esprit. Un homme, comme moi, *réduit au luxe* doit inventer sa poésie ; et il n'est un peu aidé dans sa quête que par la peur de s'enfoncer chaque jour dans le bien-être idiot qu'apporte l'irresponsabilité sociale. Croire que je suis un privilégié de l'esprit parce que je me suis vu déshérité par la vie, c'est aussi bête que de parier pour le cul de jatte quand on le voit rivaliser avec un coureur pour s'arracher à des sables mouvants. La poésie est la vie même. Heureux celui qui peut tirer sa parole de son propre cœur sans la remplir de lui-même.

— Quelle étrange chambre vous habitez m'a dit le Poisson Rouge en entrant. Tout ce qu'on y regarde semble rêver à ce qu'on n'y peut voir.

Piqués d'or, les dos des livres luisaient sous les glaces biseautées. Il y avait, dans tout le décor qui m'entourait, quelque chose de détiré et de tournant, comme la possibilité d'un relief sur lequel mon regard était lent encore à poser sa mesure.

— Cette chambre est-elle étrange parce que vous l'habitez ? m'a demandé le Poisson Rouge, ou l'habitez-vous à cause de son étrangeté ?

Je m'y étais installé jadis par hasard, invité par mon père qui m'abandonnait avec elle le coin le plus reculé de sa maison et le privilège d'une double entrée.

Mais sa tristesse et son air défunt m'en auraient chassé si j'avais pu les connaître ; ou le malaise de mes amis qui y venaient chaque jour, s'ils ne s'y étaient sentis chez eux au point de ne plus la voir. Semblables à moi, qui m'y trouvais bien, sans doute ne l'avaient-ils jamais vue.

— Oui, me répondit mon amie. Mais les passants qui nous y trouvent réunis ont une hésitation visible sur votre seuil. Ils ne peuvent pas ouvrir une porte sans se voir dans une glace, et leur image leur fait baisser les yeux.

Les objets ne voient pas dans nos yeux ce que nous voyons avec eux. Germaine s'éloignait. Dans le bruit décroissant de son pas, je croyais discerner vaguement l'amplitude immense d'un champ visuel où j'étais, en même temps que les objets de ma vision, engagé.

Comme si ma pensée avait gagné les profondeurs du ciel où elle se fût fixée, je voyais les objets suivre dans sa lumière immobile leur route de signes, entretenir dans mon regard, avec leur gravitation personnelle, la vibration silencieuse d'un firmament. J'aurais voulu rappeler Germaine qui, la voix assombrie, m'avouait hier son désir vain de voir le monde se traverser de l'illuminante pensée qu'elle voue à son Dieu.

Dans les étroites limites d'une chambre visitée par le rayon solaire, elle aurait vu avec moi le monde sensible dissoudre ses contours, sortir de sa vie d'image en laissant ma pensée devenir étrangère aux rythmes multiples de ses gravitations. Elle aurait compris comme moi ce qui s'était produit :

La pensée s'est rapprochée de Dieu en renonçant à le nommer. Car Dieu s'est retiré de nos paroles, son nom n'est plus que son absence et un gémissement d'incertitude sur les lèvres d'un pèlerin égaré. Il ne rappelle sa présence qu'à l'homme capable de se trouver privé de lui et apte à mesurer l'abandon où il nous a laissés. Dieu s'est retiré de nous et les derniers à s'en aviser ne le trouveront plus, repliés dans leur exil et leur abaissement. Quelques hommes, heureusement, dont je suis, ont senti ramper dans les ténèbres et se traîner plus bas qu'eux-mêmes leur pensée dont il élevait autrefois et fixait la vertu. Ils ont compris qu'ils n'étaient pas aveugles et que leur nuit venait de l'ombre versée par leur corps de nains sur une pensée tombée plus bas que terre et réduite à se confondre au premier objet venu. Comme le premier homme informé que le maître est parti, gravit tous les degrés de la tour pour découvrir ses voies et compense avec de la hauteur la distance où il a été laissé, le croyant, convaincu de sa profonde solitude, suspend sa pensée à l'instant de son malheur qui est l'instant éternel de son espoir. Il ne voit dans sa vie que la grâce, à lui consentie, d'attendre la vie. Son moi n'est que l'attente d'un moi assez grand pour unir l'espoir et l'accomplissement. Ah ! notre pensée soit dans nos yeux ce qu'elle est sur nos paupières, éclairant le cours des choses avant de les toucher, et ne nous donnant d'elles que ce qui nous les ravit...

Respirant l'air chaud et salé, Cendrine, enfin distraite de ses visions, se disait :

— Drôle de pays ! Nous mangerons les caroubes dont se régalaient les chevaux, les grenades dont se barbouillent les enfants, les muscats noirs, délices des abeilles ! mais aussi les figues rouges dont s'enivrent les oiseaux.

Oh ce pays de pierres odorantes, chemins caillouteux si doucement heurtés par le sabot des âmes que le pas du travail y fait une rumeur de ruisseaux et de rames. Oh ! j'ai tout dit, c'était si simple. La mort de Claude m'avait donné de mauvaises habitudes d'esprit ; sa mémoire m'a rendu le chemin de Saïs et, après une explication avec Cendrine, je me suis lentement éveillé aux odeurs, aux pensées. Pour bien mourir, il faut mourir vivant. Ma volonté...

Mon frère l'ombre ! Je l'avais deviné à mes côtés, vers trois heures du matin, au moment où je pensais à m'endormir. Réchauffé et rasséréné par ma journée de travail, je me sentais alors dispos et porté, mais incapable d'ouvrir une lecture car même dans mes moments les meilleurs l'activité la plus recommandable me restait interdite : elle m'apparaissait alors comme la venue au monde d'un moi que je n'étais pas encore et dont je ne contenais que la promesse. Commencer les gestes de cette personne à devenir me paraissait le plus outrageant abus. Ce double, que j'appelais mon frère l'ombre, me ressemblait en tous points, mais il devait tirer, me semblait-il, de son propre fonds, les journées qu'au moyen d'un emploi du temps je m'efforçais de vivre sur son exemple. En somme il devait être au zénith de chacun de mes jours, celui que j'aurais été en y revenant. Maître de lui dans la mesure où il maîtrisait les choses et choisissant le sort où j'avais été jeté.

Cependant, je m'habituais à l'existence de ce double. J'aurais pu le décrire. Il était entièrement opaque, une ombre qui n'était pas faite pour être vue directement, mais qui, entrant dans certains événements qui m'avaient frappé, leur prêtait cette faculté de rayonner que l'on voit aux transparences doublées de ténèbres. Parce qu'il absorbait, comme le noir, sans en rendre aucun, tous les rayons, il prêtait une exceptionnelle puissance réflexive aux faits où il était mêlé.

Mes observations restaient maladroitement. Je ne savais encore que recenser où mon frère l'ombre entraît avant

moi, la rencontre du peintre étranger par exemple. Je ne savais quel nom prêter à ces événements que je définissais cependant. Les appellerais-je aujourd'hui des faits partagés ? Événements à la faveur desquels la totalité indivisible de la vie rayonne à travers l'un de ses instants. Miroirs de ce qui se passe en nous quand tout ce que nous sommes oriente ce que nous devenons.

Je me persuadai alors que mon frère l'ombre avait un autre privilège. Il pouvait entrer dans une personne et me la montrer dans sa vérité et dans son éclat, et telle qu'elle était dans les yeux du jour. Cette chance seule me faisait trembler. Pourrai-je voir un jour la vie dans un homme, contempler dans mon semblable le miroir de celui que je suis dans le cœur de Dieu ?

Il était tard. J'écoutais couler le ruisseau ; un murmure, dans le feuillage, lui répondait. On aurait dit que l'espace s'élevait et qu'il se remplissait du silence que j'avais dans le cœur. Le tic-tac de la pendule retentissait au loin comme s'il avait rejeté dans un éloignement infini tous les chocs dont ma quiétude appréhendait le retour terrible. Plus mon calme était grand, plus je craignais de le voir finir et mieux ma crainte prenait corps. Les bonheurs immenses ne se connaissent pas, mais ils connaissent le signe affreux qui les fera finir. Il me semblait qu'au sein de cette nuit un obstacle était caché, dangereux. Comme si le battement ouaté et insensible de mon cœur avait eu l'expérience d'un heurt sans écho qui l'eut répété dans la pierre.

Un brouillard s'était évanoui. Sur la bouche de Danielle, ce soir là, j'avais goûté un plaisir que, depuis longtemps, je ne connaissais plus. J'étais envahi par une fièvre que le battement de la vie ne venait pas amortir. La fraîcheur de sa bouche éveillait de la vie dans la mienne. Ses lèvres étaient la chair de mes lèvres. Comme si tout le corps de cette jeune fille, rêvant dans la chair du mien, n'avait attendu pour remplir mon corps jusqu'aux bords que le contact soyeux de l'étendue où elle était réelle. Connaîtrai-je enfin cette volupté dont mon esprit avait le sens et dont je n'avais touché jusqu'à ce soir que la semblance ? Je me souvenais des nuits solitaires où cette jouissance fautive de mieux se racontait, mais en vastes évocations cosmiques dont le souvenir s'évanouissait dans la froide aurore des rues.

Je le savais alors. L'homme de chair n'est qu'une bouche et le fruit dont il a faim est cette forme féminine dont l'éloignement a écartelé son être physique.

Notre forme mâle, en effet, est éclipsée derrière le rayonnement de notre individu viscéral et exilée de sa rougeoyante ardeur à nous faire vivre. Personne ne s'étonne de constater la miraculeuse perméabilité de notre être enveloppé, et moi j'avais toujours admiré qu'il y eut en nous des muqueuses pour devancer l'absorption qu'un peu plus au secret elles allaient accomplir de la lumière matérialisée. Comme si la chair intérieure, en se nourrissant de viandes et de fruits, ravallait sa faculté précieuse de s'enflammer à la contemplation d'un corps féminin, de ranimer ainsi en elle-même le regret de la forme éclipsée derrière le perpétuel travail de la vie.

Quand mes yeux sont pleins de ce que j'aime, ils ne sont le regard que de mon image.

Comme je sentais, lentement, ruisseler à nouveau dans mon imagination les visions jadis si fugitives. Pendant dix années, j'avais été le dépositaire d'une vue très secrète et que je n'avais pas l'art d'exposer. Claude m'avait affirmé avec beaucoup d'assurance que le progrès de ma faculté poétique me rendrait mes illuminations avec l'art de dire n'importe quoi. Je crois enfin qu'il disait vrai. Mais il n'y avait qu'un journal intime pour restituer au gré de l'inspiration tous les aspects de ces évidences cosmiques. Je dirai tout et quelle peur me vint une nuit de sentir que la terre était vivante, affamée comme moi, et qu'elle avait un cœur dont le nôtre répondait à la lumière du jour.

La plus grossière erreur serait de me prendre pour un exalté. A mon grand regret, à ma honte souvent, je me suis trouvé extrêmement positif et le digne fils d'une famille bourgeoise. Je n'ai jamais perdu la tête. Dans mes moments de grande fureur ou de haut courage, il y avait une pointe de simulation, un effort pour entrer dans un monde plus noble dont je n'ai jamais cessé de nourrir le pressentiment.

Mes camarades me voyaient un peu à travers leur imagination qui ressemblait à la mienne. Il arrivait qu'un minime incident détrompât les plus sages.

Pendant un hivernage, nous avions cantonné du côté de Toul. Quelques lieutenants se réunissaient tous les soirs dans une chambre fort belle que j'occupais au

château du Général de Morlaincourt. On brûlait des bûches, on buvait du champagne, on jouait... Assez froid sur le jeu, je causais volontiers avec un pyrénéen intelligent qui se nommait Badia. Mais un jour que la partie s'enflammait je demandai à prendre la banque. « On va voir quelque chose » déclara Badia en riant. Mais dix minutes après, regardant mon jeu : « il n'est pas si fou qu'il en a l'air ». Je suis assez calme et plus positif qu'il ne me plairait. Je ne m'en laisse pas facilement conter.

La vue de la figure humaine lui était bonne et indispensable comme le pain. La venue d'un être mettait fin à un tourment qu'il avait ressenti en l'attendant. Seul et au travail, il était tourmenté par des pensées parasites, impliquant toutes une parole à prononcer, un dialogue à ouvrir ; indifférentes quant au fond - et il avait vu cent fois l'envie d'une scène à faire le distraire du plaisir supposé de louer publiquement un ami. Ce besoin de voir des hommes bousculait ses méditations, les traversait de rêves propres à introduire un interlocuteur supposé et n'avait d'égal, dans la pression qu'il exerçait sur son repos, que la manie d'attraper une cigarette, d'allumer la lampe à huile sous une boule de drogue. Il avait si bien admis la ressemblance profonde des deux tentations que les actes machinaux lui apparaissaient comme une velléité de dédoublement : allumer une cigarette, se disait-il, c'est être deux, et c'est bien par où cette habitude facilite le travail littéraire du créateur.

Quand il n'était pas en proie à l'ardeur créatrice, il vivait dans le désespoir. Il avait besoin de sentir au dedans de lui le vent frais et obscur d'un monde inexploré, il lui semblait que son esprit avait un visage pour le détourner de la vie familière et l'engager dans l'avenir ; et cette impression le marquait si fort qu'en s'engageant dans une spéculation hardie il se confiait quelquefois que son masque venait de tomber. Homme de devoir ? à aucun degré. Il ne se sentait pas lié envers ses semblables. Il n'avait aucun désir de servir l'humanité. Mais, dans ses moments les meilleurs, il se sentait aussi grand qu'elle ; et cherchait ces moments moins pour l'ivresse de se trouver grandi que par horreur de l'étouffement où l'enfermait leur absence.

Il avait pris l'habitude de se surveiller. Sous ses actes les plus naturels il dépistait des tendances secrètes : « Je viens encore d'allumer une cigarette sans

obéir à l'envie de fumer. Mais je venais de prendre une résolution courageuse, et elle m'aurait paru vague comme mon existence, si le poids de ce geste masculin ne l'avait lestée. Il vous est bien arrivé d'allumer une cigarette afin d'appuyer sur la liberté de votre geste l'engagement intérieur de renoncer au tabac... » Il sentait bien qu'il devenait un personnage comique, mais la conscience aiguë qu'il prenait de cette déchéance lui donnait une idée tragique de sa destinée.

Il est mauvais pour un écrivain d'être un homme trop évolué. Les hommes ne sont pas mes ennemis. Je sais qu'il m'ont toujours aimé pour n'avoir pas à trop me regarder. Résultat : je les aime à mon tour, je les ménage, j'y perds le principal ressort de la création poétique. *Je ne veux pas donner aux hommes l'envie de vivre à ma place.*

Cependant, il faut... Mais d'abord, leur avouer les tentations qui me viennent de vivre auprès d'eux, de me fuir auprès d'eux.

Jours démâtés, envahis par une odeur d'œuf couvé et de mouche morte. Dans ces mauvais moments, je ne suis plus la vérité des affirmations que j'ai posées. Je peux nourrir des souhaits, former des regrets. Imaginant l'époque où l'on pouvait manger des oranges et des dragées, je me promets absurdement que ce temps reviendra. Ne sais-je plus qu'une œuvre doit répondre à tous nos besoins ? et nous donner tout ce dont un plus vivant que nous aurait l'envie ?

Il habitait une chambre obscure où il entraînait moins d'échos encore que de clartés. Quand un étranger venait le voir, il écoutait attentivement ses propos d'artiste, ses boutades de rapin ; et soudain, l'oreille attentive à des rumeurs qui agitaient l'escalier, le pauvre triste élevait l'index et, lentement, les yeux dardés sur le bavard, appuyait ce doigt sur ses lèvres. Pendant que le visiteur se taisait, on entendait s'ouvrir doucement la porte secrète de l'appartement et, quand ils étaient l'un et l'autre captifs de la même attente, un pas sonnait sur les briques du couloir, la porte s'ouvrait, un joli visage se montrait, tout rouge aussitôt devant l'étranger : « Taisez-vous, avait dit le malade. Une femme entrera. Plus le silence sera grand et plus elle sera jolie ».

Ce qui caractérisait ma chambre, c'était, d'une part, la décence extrême des propos qui s'y tenaient, l'allure parfaitement morale des rencontres qui y avaient lieu, et d'autre part, l'absence totale de retenue sociale que l'on devinait dans ces consciences très libérées d'hommes et de femmes qui se rencontraient là et qui semblaient ignorer ce que c'était que l'ennui. Il n'y venait pas une âme que nous ne fussions tous extrêmement curieux de connaître. Il y avait aussi dans ce milieu, des êtres qui s'aimaient, qui se l'étaient dit, qui ne s'accordaient cependant aucun témoignage d'amour, peut-être parce qu'ils comprenaient un peu plus qu'ils ne sentaient, ou que le rêve les contentât, ou qu'il fit trop beau dans leurs paroles.

Or, de tout ce qu'il y avait en eux de plus singulier, le plus évident était le cynisme. Si une de ces femmes avait accumulé un jour assez de raisons de se donner, on sentait qu'elle l'aurait fait ouvertement, peut-être d'une façon affichée. Mais le fait est que cela n'arrivait pas, ou demeurait à l'état de projet ; et cette retenue était de mon fait ; car je ne présidais à la destinée de ce milieu que pour y différer tout ce qui avait l'apparence d'une solution. Un mari qui se voyait obligé de confier sa femme à ces camarades la voyait revenir rêveuse, hantée, mais intacte. C'était l'extraordinaire calme de l'abîme et du danger, un endroit où tout était possible et où rien n'arrivait, sans doute le haut lieu où s'élaborait une nouvelle notion de l'homme, une nouvelle idée de l'amour.

Le plus curieux est que, dans le voisinage de cet enclos de fraîcheur, la conscience publique pourrissait. Il est difficile d'imaginer de quelle lèpre se couvrait l'âme de ceux qui jetaient un œil sur cette chambre. Un jour, Petite-fumée m'avait montré en pleurant une hideuse et ridicule lettre anonyme où j'étais accusé de pervertir la jeunesse. La conscience publique noircissait devant des libertés dont elle ne sentait que le danger. Nous avons le cœur plus grand pour concevoir la vérité que pour connaître le monde où elle est bafouée. Notre conscience est dans notre vie malheureuse comme un temple au milieu d'une ville détruite : lumière de notre être et non pas œil de notre personne. On dirait que la vie où nous sommes nous en fait entrevoir une autre qui se passe dans notre cœur, et s'illumine à peine dans la montée des larmes.

Ainsi ai-je vu se développer l'arbre qui grandit devant mes contrevents fermés. Il puise ses forces dans les eaux souterraines comme dans les hauteurs du vent. Il unit l'eau et le ciel et les chante avec son feuillage que le vent remue.

Jour après jour, déchirement après déchirement, je cherchais aux faits un climat favorable. Ce n'était pas assez pour moi de savoir que l'amour du vrai écrasait les mensonges du réel et que, pour un grand cœur, les faits n'étaient que leur signification. Il m'a fallu connaître et goûter la lumière très particulière où s'élève une aventure quand elle est plus forte que nos pensées, quand au lieu qu'une idée l'efface elle rend cette idée ineffaçable.

J'étais enfermé dans ma chambre, avec le grand arbre à ma fenêtre, qui me tenait captif entre les ruisseaux du vent et le vert ruissellement de l'ombre. J'étais comme cet arbre, tout vibrant du riche climat dont il était le signe. Autour de moi, toutes les curiosités, toutes les infirmités morales poussées par le désir de se voir, peut-être de se guérir.

« Les hommes rampent en montrant les dents, disait Cendrine. C'est tout chien et c'est tout loup. La peur les enrage. »

Nous parlions : certaines paroles étaient si belles que la pensée en devenait amoureuse. Le sens d'un mot n'était qu'un aspect de sa vérité, et celle-ci était dans une phrase ce qu'elle avait été dans un mot : la transparence d'une goutte dans le lac qui l'endormait, une clarté pour moi, une vision pour ceux qui me suivaient.

Mon enfance a-t-elle été triste ? Mon père avait bon cœur, il nous aimait, il lui arrivait de m'attrister sans le vouloir. Il affectait de mépriser tout ce qui lui paraissait inutile ; les signes extérieurs de la tendresse lui paraissaient superflus. Un jour, la veille du jour des morts, je racontais à table avec la naïveté de mes huit ans, comment j'avais suivi au marché des fleurs une tante vieille fille qui avait longuement débattu avec une marchande l'achat d'une couronne. Je croyais flatter les goûts ordonnés de mon père en lui décrivant l'ardeur apportée par notre parente à obtenir une belle couronne pour le peu d'argent qu'elle avait à donner. Brutalement, en se penchant vers moi, comme pour donner le prix d'une confidence à une vigoureuse leçon, mon père me cria dans les oreilles : « quand je serai au cimetière, tu

m'apporteras un bouquet de violettes de deux sous plutôt que d'installer sur ma tombe une gerbe que tu auras marchandée ». A son grand étonnement, j'éclatai en sanglots. Il riait de mépris devant la célébration d'un anniversaire. *Il ne croyait pas qu'il y eût en nous une âme à ne nourrir que d'images...*

Je ne suis pas un écrivain, mais une espèce de sybarite. J'ai voulu goûter, non le bonheur, mais l'essence du bonheur. Ce n'était pas parce que mon état m'ôtait le moyen de tendre des panneaux aux images de ce bonheur que je devais renoncer à en respirer la pure sève. Aussi ai-je voulu saisir et serrer ce que l'esprit pouvait informer de plus pur, et acclimater à mon côté l'essentiel de mon temps, réunir les peintures les plus significatives, entendre la voix des hommes les plus faits pour bouleverser la vie. Je n'ai écrit qu'afin de déplacer l'axe du progrès artistique, de lui ouvrir dans ma chambre une issue, modeste sans doute, mais parfaitement significative.

C'est pourquoi, à côté des grandes œuvres, il y a place dans ma collection pour des pages légères, comme ce carton de l'hommage à Watteau où passe toute la longue démonstration entreprise par Lhote et qui devrait figurer, bien isolé, en bonne place, dans l'appartement que je rêve.

J'écrivais, avec beaucoup de fièvre, un article que Tavernier m'avait demandé pour sa revue. En relisant Giraudoux, une vue singulière m'avait tout d'un coup arrêté. Elle me montrait dans les meilleures pages de cet auteur un charme qui n'avait jusqu'alors appartenu qu'à ma mémoire. C'était toute la douceur d'une vie, rassemblée et comme réunie dans le creux d'une main, venue à mes sens comme elle venait à elle-même. On aurait dit que mon âme, au lieu de réunir des faits épars venait à moi avec eux et que la liberté terrible des choses n'était qu'une épouvante de mon esprit, l'effet de mon instinct de négation. Je m'abandonnai d'abord à ma lecture : une jeune fille entrait à l'aube dans la chambre d'un homme endormi, elle était l'aurore comme il était le soleil. Elle se regarde dans le miroir, et prise au piège de son image elle devient le jour : il s'éveille, devient l'aube qu'elle rejette. Ainsi, me disais-je, agit la mémoire. Elle confond en elle le temps et les apparences, l'espace et les événements. Le souvenir in-

carne l'individu à l'espace physique où nous l'avons connu et la mémoire de l'homme n'est que le tracé de cette continuelle intégration.

Je rêvais. En ce temps-là j'avais conservé l'habitude de fumer de l'opium et, de plus en plus exaspéré contre mon vice, je répugnais à la longue préparation du produit. La drogue, conservée brute à mon côté, ne m'était plus qu'un remède contre l'insomnie ou la douleur et, sans prendre le temps de la cuire, j'en grillais, dans les mauvais moments, une particule vierge qui m'empestait la bouche. Un soir, forcé par des spasmes intolérables à augmenter la dose de poison, je m'étendis sur le côté dans ma chambre où ne survivait qu'une veilleuse. Ouvert à côté de moi, le pot à opium répandait la forte odeur de terre humide et de sève qui emplissait mes narines et mon palais après l'inhalation.

Je m'endormis, tombai dans un rêve si clair et familier que l'impression de réalité m'éveilla. Une amie que je recevais tous les jours me répétait, dans le songe, ce reproche de ne plus l'aimer qu'elle m'adressait à chacune de nos rencontres. J'ouvris les yeux, reconnus ma chambre, identifiant chaque objet, cependant que submergés encore dans le rêve mes bras portaient le poids d'une femme en larmes. Le moindre mouvement de ma part aurait interrompu ce dédoublement de la sensibilité. Mais ma volonté ne m'appartenait plus. Et soudain, pétrifié par la peur en même temps que par l'hypnose, j'entendis, derrière moi, dans un rayon plein de livres, les allées et venues d'un gros quadrupède, un loup sans doute, qui allait et venait sur un tapis de feuilles mortes et bruissantes. J'eus largement le temps de vérifier que j'étais éveillé ; je regardai l'heure, toujours sans bouger, vis qu'il était quatre heures. Avec la sève du produit exotique s'était introduit dans tout mon être l'événement vécu par la plante et sans doute que je revivais la vie de la plante qui m'intoxiquait...

Niaiserie, puérilité, tout à recommencer. Mes devoirs ne me sont jamais apparus. La vie ne montait pas aux yeux de mes pensées. Et qu'est-ce que cela signifie d'avoir des idées si ce n'est pas une façon de croire en l'avenir, et de le renier publiquement en se vouant à ce qu'il est dans mon cœur. Crois en l'avenir pour former la hauteur du présent.

Malédiction du soleil ! un charme est dans mon sort. On m'écoute, on me lit. Mes paroles, de la part

d'un homme si misérable, leur paraissent si étonnantes qu'elles leur font oublier le beau et ma médiocrité contagieuse me condamne à leur admiration.

Tue ce qui te tue.

Nous vivons devant une glace et nos pensées sont bien à nous, mais nos paroles sont celles de notre image... Bah ! nous apprivoiserons le temps et quand il nous échappera nous lui aurons dessiné un cœur à l'endroit qu'il fallait. La lumière ne reprend pas tout, elle reprend ce que nos regards n'ont pas eu la force de prendre.

Un soir j'ai demandé à Cendrine ce que c'était que l'oubli. La vieille a ôté ses lunettes avant de me répondre et j'ai vu la lumière s'étendre comme un voile sur son teint de fleur déterrée.

— L'oubli, me répondit-elle avec lenteur, a trois frères. Le premier, c'est le temps ; le deuxième, l'espace ; le troisième il le cherche toujours.

— Mais toi, Cendrine, tu sais bien quel est le troisième frère de l'oubli ?

— Le troisième frère de l'oubli, me dit-elle, c'est toi.

Sans m'abstenir d'écouter Cendrine, je regardais un vase de cristal, des porcelaines échouées avec des sculptures sur la cheminée et le grand feu de bois qui ouvrait et refermait sur ces objets des déserts de flamme. Dans la chambre il faisait nuit et presque noir, sauf l'éclair rouge des braises et l'insaisissable reflet d'un long tigre d'or qui en fuyait la lueur sous des feuillages de fumée lourde, odorante. Ce qui est capable de nous faire oublier que nous sommes n'est situé nulle part. La réalité qui m'entourait tournait autour de moi comme je tournais autour d'elle. On aurait dit qu'une haute vague d'années avait abandonné des œuvres d'art et des bibelots dans un angle de ma chambre pour que mon regard fasse circuler sur eux un autre temps, précieux comme le sang, et les ondulations inconnues d'une étendue tentante et dangereuse comme la mer. Haut comme un in-folio, un ange de pierre tournait vers moi son visage sans traits où le regard était muré sous une avalanche de jours. Après de ce débris, mon Isis de bronze paraissait si minuscule que d'instinct j'élevais la voix en la considérant, comme si sa petitesse, jointe à sa perfection, m'avaient plongé dans un monde de distances illimitées

et de visibilité infinie. Sur un tabouret traînait un bradel entrebâillé par les lunettes de Cendrine qui avait ainsi marqué quelques phrases déchiffrées avec peine et naïvement interrogées sur les secrets de l'avenir ou le mystère du présent. A l'ombre de ces objets, le temps s'abîmait, un autre temps semblait renaître de la lueur qui les séparait. Il en est de même du pays natal et du trésor de labours et de feuillages que lui ont compté les saisons, et des jours que l'on y passe à oublier les jours qui l'ont formé ; parce que certains endroits qui nous ravissent ont des façons singulières et significatives de chanter le temps et l'espace dont ils sont le chant. C'est la plus secrète exigence de l'âme que l'oubli étreigne le réel et que, partout où se répète ce qui est, il ait son regard vide mêlé au regard, comme le ciel est enlacé à la terre.

— Je veux bien être le frère de l'oubli, déclarai-je à Cendrine, mais quel est ce troisième frère que l'oubli cherche, même après l'avoir trouvé ? Et la servante de répondre :

— La mort est le troisième frère de l'oubli. L'oubli est toujours en peine de ce troisième frère, parce que l'oubli, c'est toi.

Mon adolescence a été celle d'un voyou. Armoires truquées, escaliers dérobés, risques encourus pour rien, batailles avec des policiers gagés par des maris tracassiers, je ne m'avise qu'après avoir vieilli des blâmes que méritait ma conduite. Un hasard : devant un auditoire d'amis soudain attentifs, j'enseigne comment il faut agir dans le silence et dans le noir et jusqu'à quel point on peut heurter sans le rompre le sommeil le plus léger. Mon expérience effraie Secret et son étonnement me gagne. Personne n'a vécu comme moi. J'ai été un amoral. Jamais un remords ne m'a visité. Je ne considérais pas comme des offenses celles qui ne concernaient pas Dieu. Devant un acte à commettre, je ne voyais qu'une difficulté à vaincre, et je bravais le péril d'un même front que le remords. Mes camarades se gardaient de m'imiter et se louaient de leur retenue. L'opinion publique appréciait cette différence entre eux et moi. Cependant, je les voyais aussi immoraux que moi aussitôt que l'aventure amoureuse ne devait pas être le prix d'un combat. Sait-on jamais ? Peut-être n'y eut-il jamais que la peur ?

Depuis le commencement de ce pluvieux été, je ne suis plus le même devant la mort. Quand je pense à elle, ma pensée me surprend et mon cœur se met à battre. Cependant, je n'ose pas me tuer. Je ne saurais toucher à ma vie sans trahir ma personne qui n'est pas celle d'un meurtrier.

Je dois aider encore mes actes à suivre leur sort : il faut du temps aux actions, même quand elles sont accomplies pour être vues et entendues. Je m'en suis assuré en observant les êtres que je souhaitais d'élever et, à cette fin, assez connaître pour leur faire une autre vie avec celle que, loin d'eux, j'apprenais et concevais.

Je n'ai de cœur que pour les deviner. J'apprends, en souffrant, à interpréter leur souffrance. Je veux enfin l'enchanter et qu'elle trahisse les efforts d'une âme qui s'affranchit, douloureusement se déracine de ce qui l'aurait perdue.

La mort est-elle si terrible ? Quel est ce témoignage déchirant de ceux qui ont dû s'arracher à la vie, à l'amour ? Que croyaient-ils quitter ? De quoi avaient-ils l'horreur ? J'ai souhaité chaque jour de mourir. Quel est alors ce froid dont j'ai eu peur dans les moments de péril ?

La vie ne laisse rien hors d'elle. Profonde comme ce qu'elle conçoit, elle ne peut détruire que ses limites apparentes. Celui qui se pénètre de cette vérité n'a rien à souhaiter que ce qui est. Il est l'affabulation de sa propre pensée.

Secret, qui craint la mort, a beaucoup d'imagination. S'il imagine, c'est afin de compenser les insuffisances d'une vie dont il n'ose pas penser la vérité. Celui qui ne veut pas mourir se représente un au-delà et invente un ciel où détourner sa pensée de l'horizon inévitable.

Je veux que la vie d'un homme comble entièrement son imagination et, qu'en intériorisant la certitude de sa fin, elle devienne comme le rêve où ne se dégage pas le principe d'une rêverie. La vie, disais-je, est le rêve de ceux qui ne rêvent pas. Mais, former une vie pleine et qui ne fut l'image que d'elle-même, c'était entamer l'illusion de la vie future — ou nier le caractère prochain et problématique de cette vie. Etait-ce oublier la mort ?

Il n'y a pas d'abîme. Notre pensée qui n'a jamais tout à fait réussi à se poser sur notre personne serait-elle dépourvue par la dissolution du corps où cette personne gîtait ? Ce n'est pas avec cette pensée que j'étofferai mon espoir. Je cultivai, dans l'approfondissement de mes sensations, l'oubli des chaînes humaines où j'étais lié. En vue de l'assentiment majeur qui est dans la plénitude du bonheur. Le sentiment de vivre se fortifiera en moi en substituant la certitude de la mort à la notion de personne. Je sais déjà ce que signifie le vertige qui menace mon moi. C'est déjà douter radicalement de soi que de s'identifier à n'importe qui. Ma vie me tient à peine aux épaules, je l'ai sentie glisser sous moi, non sans rassurer mon cœur secret avec des horizons que je ne savais pas si proches ; les prises de mon esprit se sont accomplies dans un univers où mon regard atteignait à peine.

En face de mon lit, il y a une grande glace. Mon père l'avait installée lui-même l'année où il devait mourir. J'ai vu mon image, cette après-midi au moment où un coup de soleil éclairait mes traits décomposés. J'ai eu honte de ma laideur. Je tenais à la main une sonde molle que je n'avais pas réussi à introduire dans mon canal, et le ventre tordu par l'envie de pisser je regardais avec fureur mes jambes secouées de convulsions. Mes yeux sont tombés sur un pistolet choisi avec un souci d'élégance. Je l'ai vu sur mon lit, entre mon cadavre et ma bouteille d'eau minérale. J'ai eu honte ; j'ai eu peur. Je me suis accroché à l'idée de l'argent que je laisserais et qui aiderait les miens à m'oublier. Quel idiot suis-je donc devenu ?

Dans la glace, ce soir, je regardais furtivement mon visage pendant que je causais avec des amis. Un instant, je me suis trouvé beau comme un moine ; mon cœur a été plein de vérité. La réponse des dieux est une chanson où nous devons entendre une parole.

Serait-ce que je n'ai pas deux jours de suite les mêmes yeux ?

Je continue à vivre dans un monde retranché, sous une lumière de théâtre. J'ai réuni des tableaux autour

de moi. Après, j'ai fermé mes contrevents, et sur les nappes de couleur qui s'étendaient dans l'atmosphère souterraine de ma chambre, j'ai vu l'ombre envelopper tout un vol de papillons transparents. Cependant il me semble qu'à la profondeur subjective ouverte devant moi, il manque la vision du visage humain.

Il est bon que Sire et Nelli, certains jours, me disent de quelle pitié humaine je suis l'objet. Ceux qui ne me connaissent pas se demandent « à quoi je me distrais ». Nelli ajoute que l'exemple de ma vie l'avait rassuré jadis sur les suites morales d'un accident éventuel et que, vers trente ans, ses pensées mêmes lui montraient comme une existence acceptable celle qu'il aurait eue dans un lit d'infirme.

Or, depuis un an, je connais tous les remords de celui qui gaspille ses nuits à la table de jeu. Je me sens trop heureux pour ne pas me trouver un peu coupable. Je sens ma joie de tous les jours comme une grâce dont je cherche en vain le mérite dans mes actes passés. Pourquoi la réalité me touche-t-elle avec des gants ? agrandissant le silence autour des veillées immenses qui mettent toute la vie au service de ma pensée ? Je n'ai pas créé, j'ai rêvé, j'ai attendu l'attendre, j'ai aimé l'aimer... Je n'ai pas rendu aux hommes ce qu'ils font pour moi chaque jour. Et aujourd'hui à un fournisseur qui venait me réclamer cent francs, j'ai donné, roulé dans un mouchoir, un billet de mille qu'il m'a rapporté. L'argent de celui qui achète sa vie n'est plus en sûreté dans ses poches.

Le monde, autour de moi, resterait vibrant de coïncidences comme si l'ordonnance des faits et la volonté des personnages y eussent été traversés d'une même pensée et profondément étreints par une aspiration unique et irrésistible. On se persuade, à examiner ma vie, que l'homme est dans sa vie avant même de la découvrir, et c'est un pas de plus dans la certitude que l'on n'échappe pas à son destin. On dirait que toute notre existence se déroule à l'intérieur de nous et qu'il n'est d'être qu'inspiré de ce qu'il va découvrir. Le plus curieux est que ces coïncidences échoient surtout à ceux qui les attendent, comme si la liberté était cependant laissée à l'homme d'accepter sa vie ou bien de s'en affranchir. J'avais longuement médité cette question. Provisoirement, j'admettais que la succession des faits obéissait à une influence astrale, la même qui, par leur intermédiaire, faisait

l'homme vivant. Ainsi devais-je admettre que j'avais une réalité d'emprunt, réverbérée par les faits mêmes auxquels j'étais mêlé, comme si mon être avait dû soulever le monde pour venir jusqu'à moi ; et qu'il ne dut m'attendre qu'à travers les événements auxquels ma conscience naissait lentement. Les choses sont pour que je sois et c'est en me connaissant que je les découvre. L'homme n'est dans son être qu'une faible lueur, à peine capable de l'éclairer lui-même ; et ne pouvant pénétrer en lui jusqu'à la substance dont il est un reflet. Oui, mon corps est comme la main qu'un homme ouvre devant une flamme pour l'empêcher d'être emportée ; et comme celle-ci n'éclaire que le visage de l'homme qui la tient, de même l'esprit éclos au sein de notre vie referme loin de lui l'univers dont il éclôt en nous les couleurs. Je savais cela, j'en avais scruté les conséquences. Elles sont avant tout d'ordre moral. Puissent-elles me dicter ma conduite.

Je m'exalte quand je m'adresse à quelqu'un. Ma parole doit tout au concours de celui qui m'entend. Peut-être parce que sa présence idéalise la mienne. Ce que je vois penser me supprime comme s'il n'y avait jamais qu'un être au monde. On dirait que le regard de mon interlocuteur m'endort et que je lui parle pour m'éveiller.

Au matin, roulé sous mes couvertures, les dents serrées, je souhaite ardemment de mourir et les vœux que je forme ressemblent à des prières.

Ou bien, convaincu qu'il me faudra souffrir encore et aimer Dieu en vain, je redoute de n'avoir pas été assez qualifié pour la vie que je devais mener. Ma poésie n'est pas à la taille d'un homme. Il n'y a de vraiment grande en moi que mon intelligence de mon sort, égale à mon amour reconnaissant de la Providence. Je ne peux prendre conscience de ma vie sans y trouver quelque chose à adorer, une volonté dont j'ai été le jouet et où je serais fou de me reconnaître. Je n'ai pas d'orgueil ; mais on dirait que ma vie me jette à genoux devant la beauté et la cohérence que j'y pressens, attaché à la servir comme ces amies qui sont venues à moi avec tant d'âme et pures comme un chant.

J'ai été long à imaginer la liberté de l'homme. Et, qui ne me ressemble ? On dirait que l'imagination des

hommes est bâillonnée et sauvagement mise aux fers par un forçat, par un infirme, par un captif sans nom et presque sans existence. On se dissimule la tyrannie de cet esclavage. Ou bien, on le croit capable de nous comprendre et de nous suivre.

J'ai vécu, confiant comme un revenant. J'étais le souffle et l'ignorance prospère de celui qui est enterré quelque part et ne sait même pas qu'il est mort. Un jour, à force d'écarter des fleurs, je lirai mon nom gravé sur une pierre que je ne savais pas là. Et ces routes, pourtant, ces montagnes bleues, ces paysages... Apprends qu'elles n'existaient pas et qu'elles sont tout ce qui demeure de toi... C'est la joie des spectres... et leur récompense quand ils ont affronté l'épreuve la plus redoutable, celle qui donne à chaque instant de cette vie son accent tragique quand elle a été comprise et acceptée ou bien, si elle te trouve impréparé, t'écrase sous le sentiment de ton impuissance : ne l'oublie jamais, si tu ne veux pas devenir tout entier le jouet de l'oubli. L'épreuve la plus haute, *c'est de savoir tout ce que peut l'homme et d'accepter l'homme que l'on est.*

LE PRINCIPE DE RAISON^(*)

Le principe de raison s'énonce : *Nihil est sine ratione*, formule que l'on traduit par : *Rien n'est sans raison*. Cet énoncé peut être mis sous la forme suivante : Tout a une raison ; « tout », c'est-à-dire tout ce qui de quelque manière *est*. *Omne ens habet rationem*. Tout ce qui est réel a une raison de sa réalité. Tout ce qui est possible a une raison de sa possibilité. Tout ce qui est nécessaire a une raison de sa nécessité. *Rien n'est sans raison*.

Dans tout ce qui nous entoure, nous concerne, se trouve sur notre route, nous cherchons des raisons. L'un de nous affirme-t-il quelque chose, nous en demandons la raison. Nous exigeons que tout comportement soit fondé sur une raison. Souvent nous nous contentons des raisons immédiates ; parfois nous en cherchons de plus éloignées ; pour finir nous nous aventurons jusqu'aux premières raisons ou demandons la raison dernière. Toutes les fois que nous voulons fonder ou approfondir quelque chose, nous sommes déjà en quête d'un fond, c'est-à-dire d'une raison. Ce qu'énonce le principe de raison nous est ainsi familier et, parce que familier, immédiatement évident. Aussi arrive-t-il que, tout d'abord, ce qu'énonce le principe de raison ne soit pas non plus expressément établi comme principe, encore moins promulgué comme loi.

Ce contenu du principe, qui peut être abrégé en : « Rien sans raison », n'est même souvent connu que sous la forme : *Nihil fit sine causa*, Rien n'arrive sans cause. Toute cause est sans doute une sorte de raison. Mais toute raison n'est pas productrice au sens d'une action causale. Par exemple, la proposition générale : « Tous les hommes sont mortels » contient la raison nous faisant comprendre que Socrate soit mortel. Mais

(*) Ces pages, conclusion du livre *Le Principe de raison*, à paraître prochainement aux éditions Gallimard, reproduisent le texte d'une conférence du grand philosophe.

cette proposition générale ne fait pas, n'est pas cause, que Socrate meurt.

Nihil sine ratione, Rien sans raison : telle est la formule à peine explicitée d'un sentiment qui est par tout déterminant et auquel nous nous confions pour tout ce qui concerne notre pensée représentative. Néanmoins, dans l'histoire de la pensée occidentale, qui commence au ^{vi}^e siècle av. J.-C., il a fallu deux mille trois cents ans pour que la représentation familière « Rien sans raison » fût posée expressément comme principe, reconnue comme loi, admise dans toute sa portée et délibérément promue à une validité universelle. Pendant cette longue période le principe de raison était pour ainsi dire en sommeil. C'est à peine si jusqu'à présent nous avons accordé quelque réflexion à un fait aussi étrange, si même nous nous sommes demandé pour quel motif il a fallu à ce petit principe un temps d'incubation aussi incroyablement long. Car c'est seulement au ^{xviii}^e siècle que Leibniz a reconnu comme principe fondamental l'idée depuis longtemps courante que rien n'est sans raison et qu'il l'a présentée comme le principe de raison. En ce petit principe, en cette proposition générale, était-ce quelque chose de grand et d'unique qui allait venir au jour ? Pendant ce temps d'incubation inhabituellement long était-ce un éveil inhabituel qui se préparait, le plein jour d'une veille n'admettant plus aucun sommeil, encore moins une incubation, un sommeil dans le temple ?

Mais parmi quelles propositions Leibniz range-t-il le principe de raison ? Nous l'apprenons du titre latin qu'il lui donne. La formule « Rien sans raison », *Nihil sine ratione*, a reçu le nom de *principium rationis*. La proposition est désormais un principe : la proposition sur la raison devient une proposition fondamentale. Seulement elle ne se borne pas à être un principe parmi les autres. Pour Leibniz elle est un des principes suprêmes, sinon le principe suprême. Aussi rehausse-t-il par des épithètes le principe de raison. Il le qualifie de *principium magnum, grande et nobilissimum* : le grand et puissant principe très noble et illustre. En quoi le principe de raison mérite-t-il une pareille distinction ? Son contenu pourra nous instruire à ce sujet.

Comment Leibniz élève-t-il le *Nihil sine ratione*, le « Rien sans raison », à la dignité de principe suprême ? En montrant comment ce principe fonde toutes les propositions, c'est-à-dire fonde d'abord toute proposition comme telle. Ce caractère du principe de raison paraît au jour dans le titre latin complet que Leibniz donne au principe. Leibniz caractérise celui-ci comme *principium reddendæ rationis sufficientis*.

Traduisons ce titre en précisant ses différentes déterminations. Le principe de raison est *principium reddendae rationis*. *Rationem reddere* veut dire rendre la raison. Nous formulerons trois questions à ce sujet.

1° De quoi la raison qui doit être rendue est-elle chaque fois la raison ?

2° Pourquoi la raison doit-elle être rendue, c'est-à-dire fournie comme telle ?

3° A qui ou à quoi la raison doit-elle être rendue ?

A la première question Leibniz répond par une remarque brève, mais d'une grande portée. La raison doit être rendue, *quod omnis veritatis reddi ratio potest* (Gerh., *Phil.*, VII, 309), « parce qu'une vérité n'est une vérité que si l'on peut en fournir la raison ». Vérité - et ce point demeure décisif - veut toujours dire pour Leibniz *propositio vera*, proposition vraie, c'est-à-dire jugement exact. Le jugement est *connexio praedicati cum subiecto*, la liaison du prédicat avec ce dont il est affirmé. Ce qui, en tant qu'unité unissant le sujet et le prédicat, supporte leur liaison, est la base, le fondement, la raison, du jugement. La raison justifie la liaison. Elle fournit les comptes établissant la vérité du jugement. Compte se dit en latin *ratio*. Le fondement de la vérité du jugement est représenté comme *ratio*.

En conséquence Leibniz écrit dans une lettre à Arnauld :

« Hanovre, le 14 juillet 1686 : il faut toujours qu'il y ait quelque fondement de la connexion des termes d'une proposition, qui doit se trouver dans leurs notions. C'est là mon grand principe, dont je croy que tous les philosophes doivent demeurer d'accord, et dont un des corollaires est cet axiome vulgaire que rien n'arrive sans raison, qu'on peut toujours rendre pourquoy la chose est plustost allée ainsi qu'autrement... » (*Correspondance entre Leibniz, Arnauld et le landgrave Ernst von Hessen-Rheinfels*, éd. par C.L. Grotefend, Hanovre, 1846, p. 49 ; cf. Gerhardt, *Phil.*, II, 62).

Le grand principe est le *principium reddendae rationis*, le principe de la raison qui doit être rendue.

Nous en venons maintenant à la seconde question : pourquoi la raison doit-elle être fournie comme telle ? Parce que la raison est *ratio*, c'est-à-dire compte à rendre. Si le compte n'est pas rendu, le jugement attend toujours sa justification. Il lui manque ceci, que

son exactitude soit établie. Jugement n'est pas vérité. Un jugement n'est une vérité que lorsqu'on indique la raison du lien qu'il établit : lorsqu'on rend la *ratio*, c'est-à-dire le compte. Une telle reddition de compte a besoin d'une instance à laquelle le compte soit remis et rendu.

Nous arrivons ainsi à la troisième question touchant la *ratio reddenda* : à qui ou à quoi la raison doit-elle être rendue ? Réponse : à l'homme, qui détermine les objets comme tels, dans ce mode de représentation qu'est le jugement. Mais représenter (*vorstellen*) est *repraesentare* : rendre quelque chose présent à l'homme en le lui rapportant. Or depuis Descartes, suivi par Leibniz et toute la pensée moderne, l'homme est appréhendé comme moi, et le moi se rapporte au monde de telle sorte qu'il se l'ad-joint sous la forme de connexions établies entre ses représentations, c'est-à-dire sous la forme de jugements et qu'en face de lui-même, il place ainsi le monde comme objet. Jugements et assertions ne sont exacts, c'est-à-dire vrais, que si la raison de la connexion entre sujet et prédicat est fournie, « rendue » au moi qui se représente. La raison n'est telle que si elle est une *ratio*, un compte relatif à une chose et qui est présenté, rendu, à l'homme et pour lui en sa qualité de moi qui juge. Le compte n'est compte que s'il est rendu. C'est pourquoi la *ratio* est, en elle-même, *ratio reddenda* ; la raison, comme telle, est la raison qu'il faut rendre. La raison, qui justifie la liaison des représentations, est ainsi rendue au moi, elle lui est spécialement fournie ; et c'est seulement par cette raison que la chose représentée en vient à se tenir ⁽¹⁾, qu'elle est assurée comme ob-stant ⁽²⁾, c'est-à-dire comme objet ⁽³⁾ pour le sujet qui se la représente.

Mais la raison qu'il faut fournir n'amène ainsi les objets à se tenir que si le compte qu'elle rend suffit à assurer les objets. La raison à fournir doit être une *ratio sufficiens*.

Leibniz a observé un jour au sujet du principe de raison : (*principium rationis*) *quod dicere soleo nihil existere nisi cujus reddi potest ratio existentiae sufficiens*. Le principe de raison, « que j'ai coutume d'énoncer (sous la forme) : rien n'existe, de l'existence de quoi une raison ne puisse être fournie comme suffisante ». La raison qui, dans tout jugement sur un objet, exige impérieusement d'être fournie demande aussi qu'elle-même suffise complètement comme raison, c'est-à-dire comme reddition de compte. Suffise

(1) *Kommt... zum Stehen*, d'où le - stand de *Gegenstand*, « ob-stant ».

(2) *Gegenstand*.

(3) *Objekt*.

à quoi ? à amener un objet à tenir parfaitement debout. « Parfaitement », c'est-à-dire dans la plénitude de sa consistance, à tous égards et pour un chacun. C'est seulement la totalité des raisons à présenter, à fournir, c'est seulement la *perfectio*, qui nous garantit qu'une chose est posée solidement, « établie » comme objet pour la représentation humaine, que sa consistance est assurée. Seule la totalité du compte, la perfection, garantit que toute représentation, toujours et partout, peut compter sur l'objet et compter avec lui.

Rien n'est sans raison. Le principe dit maintenant : une chose quelconque n'est acceptée comme étant que lorsqu'elle est assurée, pour notre activité représentative, comme objet calculable.

En quoi consiste alors la grandeur du principe de raison entendu comme *principium magnum*, *grande et nobilissimum*, comme le grand et puissant, très noble et illustre principe ? Réponse : en ceci qu'il décide de ce qui peut-être reçu comme objet de représentation ou, d'une façon générale, comme quelque chose qui est. Dans le principe de raison parle cette prétention à décider de ce que veut dire « l'être d'un étant ». Quand Leibniz, pour la première fois, pose formellement le principe de raison, dans sa teneur complète, comme un pareil principe, il signifie par là qu'entretiens la pensée représentative humaine a été réclamée par ledit principe avec force, d'une façon irrésistible, et qu'elle est entièrement soumise à sa puissance. Le principe de raison devient le principe de tout acte de représentation. En d'autres termes : étant complètement soumise à ce principe, la représentation est désormais nettement rationnelle, dirigée par la Raison. Car *ratio*, depuis toujours, ne signifie pas seulement compte à rendre au sens de ce qui justifie, c'est-à-dire fonde, une autre chose. *Ratio* veut dire aussi rendre compte, justifier, au sens de ce qui, par le calcul, atteint une chose, l'établit comme fondée en droit, comme exacte, et, par ce même calcul, l'assure. Ce calcul au sens large est la manière dont l'homme accueille, entreprend et assume, c'est-à-dire d'une façon générale appréhende, apprend quelque chose (4). *Ratio* est le mode de l'appréhension, c'est-à-dire la Raison (5). La représentation rationnelle obéit au principe de raison. Celui-ci est le principe suprême de la Raison, pour autant que c'est par lui seul que la Raison est amenée comme telle à déployer la totalité de son être. Le principe de raison

(4) *etwas aufnimmt, vornimmt und annimmt, d. h. überhaupt -etwas vernimmt.*

(5) *... die Weise des Vernehmens, d. h. die Vernunft.*

est le principe de la représentation rationnelle au sens du calcul qui assure. On parle de fondements rationnels (6). Du fait même qu'à la petite proposition, à peine pensée comme telle : *Nihil sine ratione*, « Rien sans raison », Leibniz a donné la forme complète et rigoureuse du grand et puissant principe, l'incubation du principe de raison, en un certain sens, a pris fin. Depuis lors, l'appel qui s'affirme dans le principe développe une puissance encore insoupçonnée. Ce qu'elle accomplit n'est rien de moins que ceci : elle marque du sceau le plus intime, mais en même temps le plus secret, l'époque de l'histoire occidentale que nous appelons les temps modernes. Dans l'histoire de l'humanité, la domination du puissant principe est d'autant plus solidement assise que l'emprise de ce dernier sur toute représentation et tout comportement est plus générale, qu'elle est considérée davantage comme allant de soi et, partant, qu'elle passe plus inaperçue. Telle est aujourd'hui la situation.

Demandons-nous donc, nous autres hommes d'aujourd'hui, si et comment nous entendons l'appel qui nous parle par la voix du grand principe de toute représentation. Sentons-nous la puissance de cet appel ? Certes. L'homme moderne, à n'en pas douter, entend cet appel. Il l'entend (*hört*) d'une âme étrangement résolue, nous voulons dire qu'il se soumet (*hörig wird*) à la puissance du principe de raison d'une manière toujours plus prompte et plus exclusive. Plus encore : L'homme d'aujourd'hui court le danger de ne plus mesurer la grandeur de ce qui est grand, si ce n'est à la mesure de la domination du *principium rationis*. Nous savons aujourd'hui, sans le comprendre encore tout à fait, que la technique moderne nous pousse constamment à conférer à ses dispositifs et produits une perfection totale et aussi haute que possible. Cette perfection consiste en la réussite totale d'un calcul mettant en sûreté sans exception, et les objets, et le calcul qu'on en fait, et l'assurance que les possibilités de calcul sont elles-mêmes calculables.

La perfection de la technique (7) n'est qu'un écho de l'appel exigeant la *perfectio*, c'est-à-dire la fondation complète sur raisons. Cet appel nous parle par la voix du *principium reddendae rationis sufficientis*, du principe de la raison suffisante qui doit être fournie. Rappelons brièvement les démarches de pensée accomplies jusqu'ici, elles serviront de transition vers ce qui va suivre.

(6) *Vernunftgründe*, raisons de la Raison

(7) Allusion au titre d'un ouvrage de Friedrich Jünger. Cf. *Essais et Conférences*, p. 106, n. 2.

La technique moderne tend vers la plus grande perfection possible. Cette perfection consiste dans la complète calculabilité des objets. La calculabilité des objets présuppose la validité universelle du principe de raison. Enfin la domination, ainsi entendue, du principe caractérise l'être de l'époque moderne, de l'âge technique.

Et l'humanité en est arrivée présentement au point de se laisser entraîner vers quelque chose qui n'avait pu jusqu'alors se faire jour dans son histoire. L'humanité entre dans un âge auquel elle a donné le nom d'« ère atomique ». Un livre récent, destiné à un large public, porte le titre *Nous vivrons grâce aux atomes*. Le livre est précédé d'un mot d'introduction d'Otto Hahn, titulaire du prix Nobel, et d'un avant-propos du présent ministre de la Défense Nationale, Franz Josef Strauss. A la fin de leur préface, les auteurs écrivent :

« L'ère atomique peut ainsi devenir un âge riche en espoirs, florissant, heureux, un âge où nous vivrons grâce aux atomes. Tout dépend de nous ! »

Sans doute, tout dépend de nous ; de nous et de quelques autres choses, notamment du point de savoir si nous suivons encore des voies de méditation, si d'une façon générale nous voulons et pouvons encore méditer. Mais, si nous devons parvenir à un chemin de pensée, il nous faut avant tout découvrir une distinction nous rendant visible la différence de la pensée simplement calculante et de la pensée méditante. Pour apercevoir cette différence, essayons de méditer un sujet restant dans la perspective du principe de raison.

Nous commencerons cette méditation en nous décidant enfin à considérer attentivement ce qui se cache dans la dénomination en apparence anodine d'« ère atomique ». Qu'y a-t-il là de singulier ? Pour la première fois dans son histoire, l'homme interprète une époque de son existence historique par la pression d'une énergie naturelle surabondante et par la réussite de sa mobilisation. On dirait que nous manquons les mesures et la puissance de la pensée méditative, indispensables à qui veut sentir ce qu'a d'étrange et d'inquiétant une pareille interprétation de l'époque présente - à qui veut le sentir avec encore assez de liberté d'esprit pour qu'il l'affecte sans cesse et d'une façon toujours plus vive.

L'existence de l'homme marquée par l'énergie atomique !

Que l'énergie atomique serve à des usages pacifiques ou qu'elle soit mobilisée pour des fins guerrières, qu'une utilisation soutienne l'autre et l'appelle, ces questions demeurent secondaires. Car avant tout il nous faut pousser notre interrogation loin en avant et encore plus loin en arrière, il nous faut demander : *Qu'est-ce que cela veut dire, qu'un âge de l'histoire mondiale soit marqué par l'énergie atomique et par sa libération ?* Nombre d'entre vous ont peut-être leur réponse toute prête et jugeront : Ere atomique veut dire règne du matérialisme, il s'agit donc de s'opposer à la pression des intérêts matériels pour sauver les valeurs spirituelles héritées du passé. Mais répondre ainsi, ce serait se tirer d'affaire par trop facilement. Car le matérialisme n'est absolument rien de matériel. Il est lui-même une forme de l'esprit. Il ne souffle pas moins fort de l'ouest que de l'est. Dans la revue américaine *Perspektiven* (édition allemande ; service de vente : S. Fischer Verlag), on peut lire les lignes suivantes (Max Lerner, *Universale Technologie und neutrale Techniker*, cahier 14, 1956, pp. 145 et seq.) :

« Il est possible qu'à la longue la perte de quelques valeurs anciennes finisse par influencer le fond d'une civilisation ; mais ce qui importe pour que cette civilisation subsiste au cours des nouvelles générations, c'est que les hommes possèdent - ou croient posséder - ce qui leur est présenté comme valeur...

Les valeurs que sont le revenu, la consommation, l'état social et la culture de masses diffèrent des valeurs définies par la propriété foncière, l'artisanat, la petite ou moyenne propriété industrielle. Et, sous ce rapport, le ton fondamental de la civilisation américaine a complètement changé sous l'influence de la grande technologie. Car la machine elle-même a enlevé à la machine les ouvriers, les employés et les travailleurs indépendants des Etats-Unis, elle a déplacé leurs intérêts et changé le cours de leurs énergies, en les détournant de produire des marchandises pour les inciter à gagner de l'argent, avec quoi il pussent acheter les marchandises et en jouir ».

Il ressort clairement de ces lignes que le matérialisme est la forme de l'esprit la plus menaçante, parce que rien ne nous donne le change plus facilement et plus longtemps que les dehors séduisants de ses contraintes et violences.

C'est pourquoi nous demandons à nouveau : Qu'est-ce que cela veut dire, qu'un âge de l'histoire

mondiale soit marqué par l'énergie atomique et sa libération ? Rien d'autre que ceci : L'ère atomique est régie par la puissance de cet appel qui, par le moyen du principe de raison suffisante, menace de nous dominer complètement.

Comment comprendre cette dernière remarque ? Des quantités gigantesques d'énergie sont libérées par la fission du noyau atomique. La libération de cette énergie naturelle a lieu grâce au travail accompli par celle des sciences de la nature qui est la plus moderne et qui se révèle de plus en plus clairement comme fonction et forme déterminante de l'essence de la technique moderne. Récemment encore la science ne connaissait que deux sortes de particules atomiques, le proton et le neutron, Aujourd'hui on compte déjà plus d'une dizaine (8) de ces particules. Par de tels faits la science se voit poussée à ramener à une nouvelle unité la multiplicité éparse des particules élémentaires. Il s'agit d'éliminer les contradictions qui apparaissent continuellement entre les faits observés et les théories construites pour les expliquer. On les élimine en conciliant les propositions contradictoires ; et cette opération exige une unité qui relie les éléments en conflit. Or ce qui soutient et détermine la liaison des représentations dans un jugement, c'est la raison suffisante qui en est fournie. D'où il ressort clairement que l'incitation à rechercher l'unité non-contradictoire des propositions et l'impulsion correspondante à mettre en sûreté cette unité proviennent de la puissance de l'appel exigeant qu'une raison suffisante soit fournie pour toute représentation. La domination du « puissant principe » est l'élément dans lequel les sciences se meuvent comme le poisson dans l'eau et l'oiseau dans l'air.

Goethe nous dit tout cela fort bien dans les deux derniers vers d'une poésie tardive (*Saisons et Journées de Chine et d'Allemagne*, X) :

*Mais la science s'efforce et lutte, chercheuse infatigable,
Réclamant la loi et la raison, le pourquoi et le comment.*

Goethe a bien senti que l'effort inlassable de la science, lorsqu'elle suit uniquement, les yeux fermés, l'impatience qui l'entraîne, harasse l'homme et la terre dans leur être le plus intime. Mais Goethe ne pouvait pas prévoir où conduirait cet effort inlassable de la science moderne, quand celle-ci s'abandonnerait

(8) Ecrit en 1956

sans réserve à la domination du puissant principe de raison comme à celle de l'unique autorité. Où cet abandon nous a-t-il conduits ? A un changement survenu dans le mode scientifique de représentation et par lequel, à vrai dire, les dispositions contenues en germe dans l'être de la science moderne n'ont fait que se développer et s'épanouir.

Grâce à la libération d'énergie atomique en quantités gigantesques, la science, dirigée par la technique moderne, est désormais dispensée de chercher de nouvelles sources d'énergie. Mais, libérée de ce côté, elle se trouve aussitôt soumise à l'appel du principe de raison, et la nouvelle servitude est encore plus grave que l'ancienne. Maintenant, en effet, la recherche doit donner à ses efforts un nouveau style et les consacrer tous à maîtriser les énergies naturelles libérées. Que faut-il entendre par là ?

Il faut entendre ceci : la science doit fournir l'assurance que l'énergie atomique peut être utilisée, et tout d'abord calculée, et cette assurance doit être telle qu'à son tour elle rende constamment nécessaire la mise en place de nouvelles assurances. Ainsi croît sans fin la puissance de l'appel exigeant qu'une raison suffisante soit fournie ; et, sous cette contrainte de l'appel, s'accuse pour l'homme le trait fondamental de l'existence (*Dasein*) contemporaine, laquelle recherche partout la sécurité. (Soit dit en passant, Leibniz, père du principe de raison suffisante, est aussi l'inventeur de l'« assurance sur la vie »). Mais le travail qui tend à mettre la vie en sûreté doit sans cesse se mettre à nouveau lui-même en sûreté. Le mot-clef applicable à cette attitude fondamentale de l'existence contemporaine est celui d'*information*, prononcé et entendu à l'anglo-saxonne.

Information désigne d'abord une communication de nouvelles aussi rapide, complète, claire et abondante que possible et qui renseigne l'homme d'aujourd'hui sur la mise en sûreté de ses besoins, des quantités qu'ils requièrent et des sources d'approvisionnement. Il en résulte que la conception qui fait du langage humain un instrument d'information s'impose toujours davantage. Car c'est la définition du langage comme d'un moyen d'information qui seule a fourni la raison suffisante sur laquelle repose la construction des machines à penser et des grandes machines à calculer. Mais, en même temps que l'information informe, c'est-à-dire renseigne, elle in-forme, c'est-à-dire dispose et dirige. L'information, en tant que transmission de nouvelles, est aussi le dispositif qui donne à l'homme, à tous les objets et à tous

les fonds (9), une forme telle qu'elle suffise à assurer la domination de l'homme sur la terre entière et même au-delà de la terre.

Sous le masque de l'*information*, le principe de raison suffisante régit toutes nos représentations et caractérise ainsi l'époque présente comme une époque où tout dépend de la fourniture d'énergie atomique.

Comme introduction à une pensée méditante, nous avons demandé si l'homme moderne, si l'homme de nos jours entend l'appel qui lui parle par la voix de « puissant principe » régissant toutes nos représentations. Nous avons répondu oui et montré comment. L'homme d'aujourd'hui écoute constamment le principe de raison en ce sens qu'il est de plus en plus à ses ordres (10).

Mais supposons que cette soumission ne soit pas la seule ni la véritable façon d'entendre, il nous faut alors recommencer à demander si nous entendons l'appel du principe. Observons à présent que nous n'entendons vraiment un appel qu'en nous conformant à ce qui est son message propre. Un message est-il inclus dans l'appel du principe de raison ? Et notre ouïe est-elle tendue du côté d'où parle le puissant principe ? Il faut bien avouer que non. En quel sens « non » ? En ce sens qu'alors même que nous écoutons et considérons le message du principe, notre attention reste faible et notre perception indistincte.

Sous sa forme universellement connue, le principe de raison s'énonce : *Nihil est sine ratione*. Rien n'est sans raison.

On n'a pas coutume d'observer que, dans la formulation courante du principe, le petit mot « est » semble aller de soi et que nous lui accordons aucune attention. Pourquoi prêter l'oreille à ce « est » ? Le principe de raison dit : Tout ce qui est a une raison. Le principe est une affirmation touchant ce qui est. Seulement, une chose qui est, nous ne la percevons comme « étant » que si nous considérons qu'elle *est* et comment elle *est*. Si donc nous voulons entendre véritablement la proposition concernant l'étant, il nous faut faire attention à ceci que, dans le principe « Rien n'est sans raison », c'est le mot « est » qui donne le ton auquel tout le reste est accordé. Si nous écoutons ce qui parle proprement dans le principe, en d'autres termes, si nous nous rendons disponibles pour son message, aussitôt le principe sonne autrement. Ce n'est plus : *Rien n'est sans raison*, mais : *Rien n'est sans raison*. Le petit mot *est*, que l'on dit chaque fois de ce qui est, nomme l'être de l'étant.

(9) Bestände.

(10) ... hört ständig..., indem er ... höriger wird.

Alors que le mot « est », c'est-à-dire « l'être », donne maintenant le ton à l'ensemble du principe, la raison, elle aussi, comme lui, se trouve accentuée. Rien n'est sans raison. L'être et la raison, qui désormais sonnent ensemble, donnent un accord. Ce qui dans cet accord se fait entendre, c'est que l'être et la raison se tiennent et font corps. Le principe de raison, qui rend à présent un autre son, dit alors : à l'être appartient la raison. Le principe de raison ne parle plus comme principe suprême de toute représentation de ce qui est, il ne dit plus que tout a une raison. Le principe de raison est maintenant une parole concernant l'être, il répond à la question : Que veut dire l'« être » ? Réponse : Etre veut dire fond, raison. Pourtant le principe, en tant que parole concernant l'être, ne peut plus vouloir dire que l'être a une raison. Comprendre en ce sens la parole concernant l'être, ce serait se représenter l'être comme un étant. Seul l'étant a une raison et il l'a nécessairement. Il n'est que parce qu'il est fondé. L'être au contraire demeure sans raison, parce qu'il est lui-même la raison, le fond. Pour autant que l'être fonde - lui qui est le fond, la raison, - il laisse chaque fois l'étant être un étant.

[Toutefois, comme Leibniz et toute la métaphysique n'ont pas été plus loin que le principe de raison entendu comme principe concernant l'étant, la pensée métaphysique, conformément audit principe, réclame pour l'être une raison première et elle la trouve dans un étant, à savoir dans l'Étant maximum ⁽¹¹⁾ ; cf. Leibniz, VII, 289 sqq.]

Ainsi tout ce qui est, parce que l'être en tant que raison l'a assigné à l'être, est nécessairement doté d'une raison : car autrement il ne serait pas un étant. Le principe de raison entendu comme *principium reddendae rationis sufficientis*, n'est donc vrai que parce qu'on peut percevoir en lui une parole qui concerne l'être et qui dit : Etre et raison : le Même.

Nous disions que cette parole touchant l'être doit répondre à la question : Que veut dire « être » ? Mais est-ce là répondre que de déclarer : « Etre signifie raison » ? Au lieu de recevoir une réponse, nous sommes rejetés sur une question. Car nous demandons aussitôt : Que veut donc dire raison ? A quoi l'on ne peut plus rien répondre, si ce n'est : raison veut dire être. Etre veut dire raison - raison veut dire être : nous tournons dans un cercle. Un vertige nous prend

(11) In... dem Seiendsten.

et notre pensée ne trouve plus d'issue. Car nous ne savons au juste ce que signifie « être », et pas davantage ce que signifie « raison ». Même s'il faut admettre que la parole concernant l'être répond à la question touchant le sens de l'être, cette réponse, jusqu'à mieux informé, demeure pour nous porte close. La clef nous manque, qui pourrait l'ouvrir et nous faire pénétrer le sens de la parole concernant l'être. Maintenant la simple recherche de la clef est déjà suffisamment difficile et nous entraîne suffisamment loin. Aussi, dans cette conférence, choisirons-nous un autre chemin, pour tâcher d'ouvrir au moins une première porte. A qui demanderons-nous de nous accompagner sur ce chemin ? Au poète dont les vers ont décrit cette pensée représentative qui est soumise à la puissance du principe de raison.

Goethe dit de la science moderne :

Mais la science s'efforce et lutte, chercheuse infati-
Réclamant la loi et la raison, le pourquoi et le
[gable,
[comment.

Le « mais » du début du premier vers oppose la science qui cherche à une autre attitude, à un autre comportement, qui n'est plus cet effort incessant vers la raison de ce qui est. Toutes les fois que nous recherchons les raisons de ce qui est, nous demandons : pourquoi ? Ce terme interrogatif chasse devant lui la pensée représentative, la faisant passer d'une raison à une autre. Le pourquoi ne laisse aucun repos, n'offre aucun lieu de halte, ne fournit aucun point d'appui. Le mot « pourquoi » recouvre un courant puissant qui nous engage dans un impitoyable *et-ainsi-de-suite* et qui - à supposer que la science consente seulement à accepter les yeux fermés toute peine et toute fatigue - l'entraîne si loin qu'elle court le risque d'être un jour allée trop loin.

La parole concernant l'être-raison dit : l'être - qui est lui-même la raison - demeure sans raison, c'est-à-dire maintenant sans pourquoi. Si nous tentons de penser l'être comme raison, il nous faut revenir en arrière et nous libérer de la question *pourquoi*.

Mais alors à quoi pouvons-nous encore nous tenir ?

Dans le *Recueil de Sentences* de l'année 1815, Goethe dit :

Comment ? quand ? où ? - Les dieux restent muets !
Tiens-t'en au parce que, ne demande pas le pourquoi.

Le pourquoi se développe dans les questions : comment ? quand ? où ? Il veut connaître la loi, le

temps, le lieu de ce qui se produit. C'est en demandant comment le cours des mouvements est réglé d'après l'espace, le temps et certaines lois que la recherche essaie de suivre à la trace le pourquoi de ce qui est. Mais Goethe dit :

Tiens-t'en au parce que, ne demande pas le pourquoi.

Que dit le parce que ? Il s'oppose à la recherche du pourquoi, donc de la fondation sur raisons. Il se refuse à fonder sur raisons et à atteindre par raisons. Car le parce que est sans pourquoi et il n'a pas de raison, étant lui-même la raison.

Le mot *Grund* (fond, raison) signifie ce qui est situé plus bas, par exemple le fond de la mer, le fond de la vallée, le fond du cœur. Cf. Goethe, *Sonnets*, « Puissante surprise » :

Quoi qu'il puisse refléter, de niveau en niveau, depuis sa source (12),
Rien ne l'arrête, il court vers la vallée (13).

Le fond est ce sur quoi tout repose, ce qui, pour tout étant, est déjà là et le porte. Le parce que nomme cette présence qui porte et devant laquelle nous ne pouvons que rester en arrêt. Le parce que indique l'essence du fond, de la raison. Mais, si la parole concernant l'être comme raison est vraie, le parce que (*weil*) indique en même temps l'essence de l'être.

Mais que veut dire, à proprement parler, *weil* (parce que) ? C'est une abréviation de *dieweilen* (cependant que). Écoutons parler un ancien dicton :

Il faut battre le fer pendant qu'(weil) il est chaud.

Weil ne veut aucunement dire ici « parce que » (14), mais bien « cependant que », c'est-à-dire « aussi longtemps que » (le fer est chaud), « pendant que ». *Weilen* signifie : durer, rester tranquille, s'arrêter et se tenir là, à savoir en repos. Nous avons de Goethe le très joli vers :

Le violon se tait, le danseur hésite et s'arrête (*weilt*).

Mais demeurer, durer, perdurer, c'est l'ancien sens du mot « être » (15). Le parce que (*weil*), qui s'oppose à toute fondation sur raisons et à tout pourquoi, désigne la pure et simple présence, qui est sans pourquoi, dont tout dépend et sur laquelle tout repose. Le parce que nomme le fond. Mais en même temps le parce que (*weil*) au sens de « pendant que » (*dieweilen*) nomme le durer, l'être. Le parce que nomme

(12) ... *von Grund zu Gründen*.

(13) Il s'agit d'une rivière qui descend de la montagne et qui figure l'activité infatigable du poète.

(14) Sens moderne unique de *weil*.

(15) Cf. *Essais et Conférences*, pp. 41 et 55.

à la fois l'être et le fond, il nomme le durer, l'être comme fond, comme raison. L'être et la raison - dans le *weil* (« parce que » et « pendant que ») - : le Même. Tous deux se tiennent et font corps.

Le petit principe : « *Rien n'est sans raison* » parle d'abord comme grand principe, comme *principium grande*. Le principe est grand par la puissance de son appel adressé à toute représentation. Le petit principe de raison : « *Rien n'est sans raison* » parle en même temps comme parole concernant l'être et désigne celui-ci comme étant la raison.

Mais c'est seulement parce que la parole concernant l'être est vraie que le grand principe de la pensée représentative est valide. C'est le principe de raison entendu comme parole concernant l'être qui seul fonde le principe de la pensée représentative.

La parole concernant l'être comme fond est capable d'une telle fondation et c'est par cette capacité qu'elle est puissante. Elle est grande, mais dans un tout autre sens que la puissance du principe est grande. Entendu comme parole concernant l'être, le principe de raison est grand en ce sens que sa capacité, sa puissance et son amour sont grands. Il est muet sur l'appel impérieux qui exige le pourquoi. La parole très puissante ne contraint personne et ce qu'elle nous dit, c'est simplement le sens du mot « être ».

Et pourtant nous ne pouvons nous empêcher de demander *pourquoi*. Car nous ne pouvons, par un saut, nous évader de l'époque présente, entièrement régie par le principe de la raison suffisante qui doit être fournie. Mais il faut en même temps que nous restions attachés au *parce que*, attentifs à la parole nous montrant l'être comme raison. Nous ne pouvons éviter de nous plier à la contrainte du principe de la pensée représentative. Mais cela ne nous dispense pas de méditer la grande puissance de la parole concernant l'être.

Le principe de raison dit : Rien n'est sans raison. Désormais chaque mot du principe parle à sa manière.

Dans le principe de raison parle l'appel du principe. En lui parle aussi le message qui concerne l'être. Mais le message est et demeure beaucoup plus ancien que l'appel. Car, pendant l'incubation si longue du principe de raison, c'est toujours la parole laissant voir l'être comme raison qui déjà se dit à l'homme occidental. Sans ce message, il n'y aurait pas de pensée philosophique. Mais, sans la philosophie, il n'y aurait pas non plus de science européenne ou occidentale, ni de libération d'énergie atomique. Seulement, le message qui nous parle de l'être comme raison est pro-

féré sans bruit, contrastant ainsi avec la proclamation qui est faite hautement du principe, dans le tumulte que cause aujourd'hui la puissance de son appel et dans l'alarme que celle-ci donne au monde entier.

Cependant qu'il en est ainsi, c'est aujourd'hui encore qu'au milieu du bruit on entend le moins, et qu'on est le plus obstiné à ne pas entendre, le message qui nous parle à travers le principe de raison.

Tout dépend de nous, a-t-on dit. Seulement, ce qui importe n'est pas que nous vivions par les atomes, mais bien que nous puissions être les mortels que nous sommes, à savoir ceux qui se tiennent sous l'appel de l'être. Seuls de pareils vivants sont capables de mourir, c'est-à-dire d'assumer la mort comme mort (16).

Ce qui importe est que nous soyons des gardiens et des veilleurs, veillant à ce que le message silencieux de la parole sur l'être l'emporte sur l'appel bruyant du *principium rationis* en tant que principe de toute représentation. Ce qui importe, c'est que l'appel exigeant impérieusement le pourquoi se plie à la parole très puissante du parce que.

Tiens-t'en au « parce que - pendant que » et ne
[demande pas le pourquoi.

Cette sentence de Goethe est une indication. Les indications ne demeurent des indications que si la pensée n'en fait pas des affirmations définitives, qui la fixent et l'arrêtent. Des indications ne sont des indications qu'aussi longtemps que la pensée leur fait confiance et les laisse diriger sa méditation. Celle-ci trouve ainsi un chemin vers le Point qui, depuis toujours, en même temps qu'il se voile, se révèle à la tradition de notre pensée comme ce qui mérite d'être pensé (17).

Fait partie de ce qui mérite d'être pensé une situation simple et qui peut-être nous est devenue moins lointaine aujourd'hui. Nous la désignerons en disant : L'être est aperçu comme raison. La raison est interprétée comme *ratio*, comme compte à rendre.

L'homme en conséquence est l'*animal rationale*, l'être vivant qui réclame des comptes et qui rend des comptes. L'homme, suivant cette définition, est l'être vivant qui compte : « compter » étant ici entendu au sens large que le mot *ratio* - d'abord un terme du parler commercial des Romains - prenait déjà chez Cicéron, à l'époque où la pensée grecque a été traduite en conceptions romaines.

L'être est aperçu comme raison. La raison est interprétée comme *ratio*, compte. L'homme est l'être

(16) Cf. *op. cit.*, pp. 177, 212 et 235 ; *Unterwegs zur Sprache*, p. 23.

(17) *Das Denkwürdige*.

vivant qui compte. Tout cela, à travers les variations les plus différentes, demeure un thème unique reconnaissable d'un bout à l'autre de la pensée occidentale. Cette pensée, en tant que pensée de l'Europe moderne, a conduit le monde à l'âge présent, à l'ère atomique. En face de cet état de choses, à la fois simple et inquiétant pour l'Europe, nous formulerons une question :

Nous disions que l'homme est l'*animal rationale* ; mais cette définition épuise-t-elle l'essence de l'homme ? Le dernier mot qui puisse être dit de l'être est-il : « Etre veut dire raison » ? Ou bien l'essence de l'homme, son appartenance à l'être, l'essence de l'être : tout cela ne demeure-t-il pas encore, et d'une façon toujours plus déconcertante. Ce qui mérite d'être pensé ? S'il en est ainsi, avons-nous le droit de passer outre à Ce qui mérite d'être pensé, avons-nous le droit de le délaisser au profit d'une recherche frénétique, qui ne sait que compter, mais dont les succès sont grandioses ? Ou bien sommes-nous tenus de découvrir des chemins sur lesquels la pensée puisse répondre à Ce qui mérite d'être pensé ? Au lieu de l'ignorer, envoûtés que nous sommes par la pensée qui compte.

Telle est donc la question, qui est la question de la pensée et qui intéresse le monde entier. De la réponse qu'elle recevra dépendra l'avenir de la terre et celui de l'existence de l'homme sur cette terre.

MARTIN HEIDEGGER.

(Traduit de l'allemand par ANDRÉ PRÉAU).

MAURICE MERLEAU-PONTY

Les philosophes soucieux de penser leur temps sont souvent les victimes d'un choix difficile. Certains, jugeant l'événement au nom de principes intemporels, se voient condamnés à un perpétuel refus. D'autres, sous le prétexte de s'engager dans l'Histoire, sont conduits à justifier son déroulement et ses crimes par les artifices d'une dialectique tournant volontiers à l'apologie des tyrans. Le rare, l'extraordinaire mérite de Maurice Merleau-Ponty fut de ne pas se résigner à l'une ou à l'autre de ces attitudes. Il n'admettait pas de jugements portés a priori, au nom d'une morale transcendante ou d'une doctrine constituée, sur les réalités politiques et humaines : « On demandera peut-être, écrivait-il, ce qui reste de la philosophie quand elle a perdu ses droits à l'a priori, au système ou à la construction, quand elle ne surplombe plus l'expérience. Il en reste presque tout ». Mais il n'entendait pas non plus réduire, en l'homme, « celui qui comprend » à « celui qui choisit ». « Il faut, disait-il, être capable de prendre recul pour être capable d'un engagement vrai ». Ce recul, qui définit proprement la pensée, il le maintint toujours à l'origine de ses options. Et, condamnant ceux dont les idées « tombent au rang de justifications et de prétextes », il voulut demeurer, au sens exact, un philosophe.

Un philosophe. Merleau-Ponty répétait sans cesse ce mot, revendiquait ce titre. Non qu'il se contentât d'adopter la doctrine, ou même la méthode, de tel ou tel des grands classiques. Il pensait au contraire qu'une époque nouvelle demande une nouvelle philosophie, et qu'il convient, à chaque instant, de chercher à surmonter, par une libre invention, les contradictions rencontrées hors de nous, et en nous-mêmes. Cela donnait à ses propos une continuelle tension qui, du reste, exprimait sa nature, traduisait quelque difficulté innée à vivre. Aussi estimait-il que « même la pensée d'un philosophe n'est qu'une manière d'expliciter sa prise sur le monde, cela qu'il est ». J'ai été, en 1925, son condisciple à Louis-le-Grand. Ses idées étaient alors bien différentes de celles qu'il devait adopter plus tard. Mais son caractère, son aspect, son abord, sa parole étaient déjà ce qu'ils sont toujours restés.

Bien que née de la tension, la philosophie de Merleau-Ponty ne s'est pas constituée en philosophie tragique, en philosophie du conflit et du déchirement. Au contraire, elle recherche l'unité, tente de définir un absolu capable de faire apparaître comme abstraits les éléments de toute contradiction. Pour cela, Merleau-Ponty n'a pas recours à une dialectique de type hégélien. Il se tourne plutôt vers le principe que vers le résultat, vers l'homme qui fait l'histoire que vers la fin de l'histoire. Ses maîtres sont les psychologues de la forme, les phénoménologues, les philosophes de l'existence. Qu'est donc, pour lui, l'absolu ? Dans sa jeunesse, ce fut, je crois, le Dieu vivant du christianisme. En sa philosophie constituée, c'est l'homme.

L'homme est la source et le principe de tout. Attentif à ne pas trahir sa réalité unique, Merleau-Ponty s'efforce de définir sa condition de droit à partir de sa condition de fait, celle-ci n'étant du reste, à ses yeux, pas réductible à une situation objective telle que pourrait la concevoir la science, non plus qu'à celle du sujet que nous décrit l'idéalisme. Ni corps matériellement déterminé, ni sujet de pure connaissance, l'homme ne se découvre qu'en un irréductible rapport au monde, rapport antérieur à toute découverte scientifique comme à toute réflexion philosophique, rapport fondant tout ce qui n'est pas lui-même, et jusqu'à notre idée de la vérité.

Point de départ et fondement ne seront donc plus cherchés dans une objectivité faite de lois fixes, ni dans une conscience transcendantale, constituante et non située. Le principe est le temps, et c'est comme tel qu'il peut être à la fois le berceau de l'Univers du savant et la source de la réflexion du philosophe. « C'est parce que je suis porté dans l'existence personnelle, écrit Merleau-Ponty, par un temps que je ne constitue pas que toutes mes perceptions se profilent sur fond de nature ». Et il ne cesse de cerner, de scruter ce principe ; il médite d'abord, avec une admirable profondeur, sur le corps, entendons le corps vécu, le corps pour-soi, dont la conscience, affective et motrice, engendre la conscience intellectuelle même ; il considère ensuite le monde antéprédicatif, « réservoir inépuisable dont les choses sont tirées » ; il réfléchit aussi sur la parole, source de significations ; il étudie enfin la Nature qui fut l'objet de ses dernières recherches, et de ses dernières leçons au Collège de France.

L'examen de telles réalités, concrètes et inépuisables, l'amenait à inventer des concepts nouveaux, ambigus en ce qu'ils étaient forgés pour ne rien laisser perdre de l'expérience immédiate. Il parlait de « subjectivité-objectivité », disait que la vision « se rejoint et s'atteint dans la chose vue », et que « nous donnons à l'histoire le sens qu'elle nous propose ». En cet humanisme nouveau, l'explication analytique perd ses droits, les valeurs sont privées de leur consistance rigide, les essences pensées de leur structure. Car Merleau-Ponty se refusait à distinguer le plan des vérités a priori du plan des

vérités de fait, réduisait l'ordre de l'être à celui du temps, se défiait des « saints du christianisme » aussi bien que des « héros des révolutions passées » parce que, disait-il, ils « essayaient de croire que leur combat était déjà gagné dans le ciel ou dans l'histoire ».

Le combat de Merleau-Ponty n'était gagné nulle part, et son enquête continuait toujours. Sa philosophie nous donne en partage un devenir, une responsabilité, une solitude que connurent seuls, je pense, certains sceptiques. Car la démarche de Merleau-Ponty me fit souvent songer à celle de Hume, et, récemment, Michel Deguy la comparait à celle de Montaigne. Mais, si l'on peut parler ici de scepticisme, c'est dans la mesure où le scepticisme, refusant la transcendance, fait de l'homme la mesure de toutes choses, ne laisse pas de place au doute en ce qui concerne l'homme, principe de toutes les interrogations et de toutes les évaluations. Ainsi, Merleau-Ponty ne doutait point de l'homme, et s'efforçait, non de l'expliquer, mais de tout comprendre par lui. Son incessante remise en question des postulats qu'un instant il avait semblé adopter, sa recherche toujours reprise l'amenaient à des conclusions, et aussi à des ruptures, qui nous ont plus d'une fois étonnés. Nous en attendions encore bien des enseignements et des surprises. Pourquoi faut-il que la mort ait soudainement arrêté cette scrupuleuse et lucide recherche ? Pourquoi faut-il que cette voix, paisible et anxieuse, se soit tue ?

FERDINAND ALQUIÉ.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

JEAN TARDIEU OU LA RENCONTRE OBSCURE

*voici voici que j'entends
un chant secret mais non triste*

*le même toujours le même
depuis mille ans que je vis
c'est toi présence paisible
qui parle et parle à voix basse...*

Le *Choix de poèmes* (1924-1954) de Jean Tardieu qui vient de sortir aux Editions Gallimard présente cette originalité de ne pas suivre l'ordre chronologique. On y retrouve certes les textes les plus marquants d'*Accents*, du *Témoin invisible*, de *Figures*, de *La première personne du singulier*, (et ce sont vraisemblablement aussi les textes qu'aurait sélectionnés pour son plaisir tout amateur tant soit peu averti des poèmes de Tardieu) toutefois d'être groupés non pas chronologiquement mais par affinités, tel poème de 1924 voisinant avec un poème de 1954, ils prennent infiniment plus de relief et de profondeur, ils ont valeur de démonstration. Ils nous proposent le meilleur et dans toute la mesure du possible nous livrent le secret d'une œuvre et d'une vie également exemplaires, le modèle d'une recherche poétique parfaitement libre, désinvolte parfois, aussi grave que légère, pertinente qu'impertinente, le paradoxe d'un rêve éveillé qui aurait toutes les rigueurs d'une dialectique, toutes les exigences d'une morale. Sans doute cette œuvre n'était-elle pas inconnue mais mal connue et de certains méconnue. Ainsi présentée elle se révèle comme une des valeurs les plus sûres de ces dernières années.

Conçue par tout autre que le poète lui-même une anthologie de ce genre risquerait fort d'être arbitraire. Elle serait non plus thématique mais bel et bien systématique, une de ces magnifiques constructions critiques satisfaisantes pour l'esprit où l'on a aménagé tant de fausses fenêtres pour la symétrie qu'elles sont inhabitables et n'ont en fait jamais été habitées. Il en va tout autrement quand c'est l'auteur qui se charge de l'entreprise. Pour lui en effet il ne s'agit pas d'une simple mise en ordre ou d'une mise en valeur de poèmes échelonnés dans le temps, mais d'une justification de sa propre vie. Un Tardieu ne se rassemble que pour se ressembler. Il n'y met d'ailleurs aucune complaisance.

La fidélité envers soi-même et la suite dans les idées se situent sur des plans différents. Il y a toujours un décalage que la critique s'évertue à combler artificiellement. Or c'est dans le déséquilibre, dans le « jeu » entre le propos plus ou moins avoué de l'auteur et l'œuvre si achevée soit-elle, et précisément dans la mesure où elle est achevée, que réside l'intérêt humain de toute démarche artistique. De cette insatisfaction fondamentale et élémentaire nul mieux que Tardieu ne pouvait rendre compte.

Peu de poètes en effet, tout en épuisant les ressources les plus subtiles du plaisir poétique, se sont autant que lui refusés à le tenir pour une fin. La variété de son inspiration, une virtuosité formelle qui va de l'élégie intellectuelle, de l'académisme dans la meilleure acception du terme à l'expérience de rhétorique poussée jusqu'au baroque le plus farfelu, la diversité de ce poète protéiforme risquent de nous dissimuler l'unité foncière de sa personnalité, de ses vues, de sa démarche. A un égal bonheur d'expression dans les registres les plus divers correspond le même souci d'échapper à la dispersion des images.

L'humour, l'ironie qui se déploient dans ses poèmes les plus récents sont exactement de même nature que la pudeur, le ton *mezza voce* des poèmes de jeunesse. Ils illustrent une contradiction vécue (aussi bien est-ce une correspondance) entre les tâtonnements d'une expérience quasi métaphysique et le sentiment douloureux des limites de l'expression, l'antinomie de la sincérité existentielle et de l'exactitude intellectuelle. L'expérience poétique, « *Ce sont des mains d'aveugle qui vont voir* », ne cadre pas avec le projet du poète, son ambition mallarméenne : « *Un jour ainsi je coulerai sur les choses - ruban par la voix proféré - un seul parfait docile interminable mot* ».

En fait Tardieu devra se contenter d'une approche, mais là où tant d'autres constatant comme on dit vulgairement que « ça ne colle pas » en prennent aisément leur parti, abusent du « stupéfiant image » ou se contentent de cris inarticulés, il se refusera à la gratuité et au verbalisme : « *Je croirai toujours à la Sainte Réalité - Qui partie de nos mains s'enfonce dans la nuit* ». « *Mais nul ne trouve en lui d'autre réponse -*

que le bruit de son cœur et toujours le silence du monde ». De même n'érige-t-il pas la poésie en idole, se défie de tout mythe et de toute mystification : il ne s'exalte pas, il affronte lucidement et stoïquement un problème : « *O continuité hors d'atteinte, je te conçois, je te révère, mais je reste dans mes chaînes, car si je passais dans le camp de tes soldats je perdrais le pouvoir de te nommer... Je monte au-devant de ce silence où je trouve ma patrie* ». Aux lisières de la mystique, s'y refusant sans pour autant la nier, Tardieu, chercheur systématiquement « sans principes », comme le héros de Musil est sans qualités, élabore une poésie plus probable que rationnelle, « statistique » dans le sens que donnent à ce terme certaines sciences exactes s'adaptant à la fluidité du réel.

En dehors de ses mérites propres, de sa valeur en quelque sorte sentimentale pour le lecteur non prévenu, ce lyrisme de l'exactitude mais qui court sur son erre offre un intérêt majeur pour tout historien de la poésie, car il illustre le fait aussi capital que méconnu, d'une certaine évolution en cours depuis au moins un quart de siècle.

Trop de discussions superficielles ou prétentieuses ont fait perdre de vue ce qui importe vraiment au progrès de la démarche poétique, ce qui lui confère l'efficacité, lui permet de contribuer à l'affinement de la sensibilité. La poésie la plus vivante, la plus concrète s'est interrogée non plus sur son inspiration ou sur ses aspirations mais sur ses méthodes. La poésie apparemment la plus formelle s'est trouvée être la plus féconde, la plus humaine aussi. C'est la réflexion sur le langage, ce sont les expériences qui ont permis de dépasser les contradictions jusque là tenues pour irréductibles entre le subjectivisme et l'objectivisme. Quelles que soient leurs obédiences les poètes qui ont mené l'expérience de rhétorique ont ceci de commun qu'ils ont sinon franchi un mur, du moins bouclé une boucle. A elle seule l'évolution d'un Tardieu illustre le caractère désormais désuet de toute distinction entre l'académisme et l'avant-garde. N'importe quel lecteur peut y trouver son compte. Cette poésie est classique parce qu'elle instaure un ordre nouveau, romantique par ce qu'il entre de pathétique et d'angoisse dans ses prémisses comme dans son élaboration. Rigoureuse et séduisante, n'exerçant ses sortilèges qu'en proportion d'une indifférence totale à ses prestiges, plus éprise de définition que consentant au vertige de l'infini, pratiquant la discrétion et du même coup la politesse formelle la poésie de Tardieu a le cœur chaud et la tête froide.

Ce n'est pas pour rien que Tardieu, reconstruisant dans la composition de son anthologie les étapes de sa recherche, inscrit en liminaire une proposition sur l'usure du langage : « *Certains mots sont tellement élimés, distendus, que l'on peut voir le jour à travers. Immenses lieux communs, légers comme des nappes de brouillards, - par cela même difficiles à manœuvrer. Mais ces hautes figures vidées, termes interchangeables, déjà près de passer dans le camp des signes*

algébriques, ne prenant un sens que par leur place et leur fonction, semblent propres à des combinaisons précises chaque fois que l'esprit touche au mystère de l'apparition et de l'évanouissement des êtres et des choses ». La mission du poète est de s'accorder à ce mystère que sa sensibilité éprouve douloureusement :

*Tout sera dispersé, le monde et l'homme !
souple le fidèle amoureux - Je rêve
cette richesse énorme et fragile, qui tient
dans un coup d'œil ! Les dons du ciel descendent
une poussière d'or profondément mêlée.*

Dans les essais de *Figures* consacrés aux peintres et aux musiciens, Jean Tardieu a défini explicitement l'idée qu'il se fait de la fonction de l'artiste : « Depuis longtemps la cruelle et touchante maladresse de l'univers l'attendait pour être guidée, informée, peut-être rachetée, en tout cas délivrée de sa solitude tragique et de l'impossibilité de communiquer ». « Un être grave douloureux - qui vient du fond des âges - un être lourd et malheureux - remonte jusqu'à mon visage - emprunte ma voix pour parler - pour se parer d'une personne - qui prene jour sur l'autre bord ». Tardieu sera le « témoin invisible », « l'inconnu de ce monde » : « Quelque chose à travers tout dure longtemps - mais se tait. Serait-il temps serait-il temps ? » « Les jours, les jours. Qui donc soupire et qui m'appelle - pour quelle fête ou quel supplice ou quel pardon ? » « Mais nul ne trouve en lui d'autre réponse - que le bruit de son cœur et toujours le silence du monde - paraît seul annoncer la parole et toujours - en nous des voix immenses vont s'affaiblissant - avec le souvenir de la Promesse - comme un orage qui s'éloigne ! ». On pourrait multiplier les citations, elles reflètent toutes la même attitude mentale, la même exaltation et la même déception. Qu'il s'agisse des poèmes d'allure romantique où l'évocation de vastes paysages lumineux semble au sens propre du mot ouvrir des perspectives, des essais de *La première personne du singulier* qui proposent l'envers de la méditation de *Figures*, des exercices de *Monsieur Monsieur*, c'est toujours constant le même dosage d'angoisse et de lucidité devant le même fait, la notion héraclitéenne du « fleuve », du devenir, de la fuite du temps, mais aussi la même volonté d'assurer une continuité : « Ah. ! maintenez, mes regards, cette tour - debout loin des pensées qui la veulent dissoudre. » « C'est une lutte, hélas ! inégale - mais c'est surtout le terrible amour - entre le dessin des choses qui sont - et le profond pouvoir de la mort ».

Loin d'être panthéiste ou panique puisqu'elle ne se complait nullement dans l'abandon aux forces, puisqu'elle exige une active collaboration, celle du témoignage, entre le monde privé de voix et la parole humaine, la poésie de Jean Tardieu est une démarche de même nature que celle des

maîtres : « De Rameau à Ravel, de Poussin à Cézanne, se poursuit une puissante montée de l'homme vers un moment idéal qui serait celui de la soumission totale du monde à l'esprit - je veux dire à cet esprit de la matière qui n'a pas absolument besoin d'une filiation théologique pour éprouver sa relation à la totalité et son incompréhensible origine, car il est à soi-même son commencement et sa fin ». Dans ses moments de réussite elle nous donne l'impression que lui-même a éprouvée devant certaines œuvres : « Et tout à coup notre cœur s'arrête. L'enchanteur a trouvé : terre, mer et ciel, le monde vient de basculer dans l'esprit ».

LÉON-GABRIEL GROS.

PAUL JAMATI (1890-1960)

Avec ce mois de Septembre tombe le premier anniversaire de Paul Jamati, mort le 16 Septembre 1960. De souche franco-libanaise il avait débuté dès 1942 dans *La Phalange* de Jean Royère. Il collabora aux *Nouvelles Littéraires* et à *Vendredi*, plus tard, aux *Lettres Françaises*. Son premier recueil, *Poèmes*, avait paru en 1939, chez Denoël, préfacé par Léon-Paul Fargue. Jamati fut un des « Treize » de *l'Intransigeant*. Il assuma dans *Europe* la critique des revues et fut à la Radio un pionnier des émissions poétiques. Il avait appartenu au cabinet de Jean Zay et milita dans la résistance de l'Oise. Ses *Poèmes datés* (1950), *Le Dire de la Paix* (1954), son étude sur Walt Whitman, tous ouvrages publiés chez Seghers, témoignent de son engagement. Son recueil le plus important, *Quelques chants anciens pour la perspective* (1956), chez Emile Paul, groupe ses œuvres majeures, dont les *Contreparties* terminées quatorze ans auparavant, type de méditation spirituelle à base de matérialisme, document humain qui est aussi un modèle de raisonnement en poésie.

Paul Jamati, dont l'œuvre n'a pas connu encore l'épanouissement qu'elle mérite, doit toutefois d'ores et déjà être classé entre les « loyaux serviteurs » de la poésie du demi-siècle écoulé.

LES ARTS

SUMER

OU LE SACRE DE L'IMAGINAIRE

Nul autre volume ne pouvait mieux inaugurer la collection *L'Univers des formes* dirigée par André Malraux et Georges Salles. Cette vaste entreprise, qui va se poursuivre des années durant, veut mettre à la disposition du public, dans une série de tomes luxueusement présentés, une histoire de l'art très complète qui reflètera à la fois le goût de notre temps et les idées de son maître d'œuvre. L'illustration, capitale, Georges Salles l'appelle « l'imaginaire ». Elle constitue en quelque sorte les saintes écritures de la philosophie de l'art selon Malraux, dont les textes ne sont jamais que les commentaires et l'exégèse. Ainsi se matérialise le grand revirement de la culture de l'époque actuelle, qui tend à faire prendre à la chose vue le pas sur la chose écrite. Car les images, grâce aux progrès techniques de la photographie et grâce aussi à la nouvelle réceptivité créée par le cinéma et la télévision, sont parmi les instruments les plus efficaces de la connaissance des hommes. On peut mieux, plus *directement*, exprimer tel ou tel sens du contenu esthétique d'une sculpture ou d'un tableau, par un angle de vue, par un effet de lumière ou par un détail que par une analyse écrite. Et selon la qualité et l'orientation du choix des images, on démontrera plus ou moins bien le génie particulier d'un style plastique.

A l'article *Imagination*, l'*Encyclopédie* de Diderot définit l'imagination active comme : « celle qui joint la réflexion, la combinaison à la mémoire ; elle rapproche plusieurs objets distants, sépare ceux qui se mêlent, les compose et les change ». C'est la démarche même d'André Malraux. En relisant cette définition, on s'aperçoit qu'elle contient aussi la critique du système. Pour faire de l'imagination un instrument de connaissance, Malraux joint la réflexion à la mémoire photographique, il isole les œuvres dans la force de leurs formes, puis les rapproche sans tenir compte du temps et de l'espace. Mais il les change : son « imaginaire » marque une

totale indifférence aux dimensions des objets, part moins du commun que de l'exceptionnel, souligne certaines formes par des artifices techniques et met sur un pied d'égalité les détails et l'ensemble de l'œuvre d'art. Ce système, dont le caractère subjectif n'est plus à dire, est *par trop* démonstration avant d'être documentation. Je dis « par trop » parce qu'on serait en définitive navré qu'il ne soit pas démonstration. Les grandes vues synthétiques de Malraux, les perspectives qu'il ouvre dans l'univers des formes, le renouvellement qu'il a imposé à notre optique, font de ses pages nerveuses et denses un régal pour l'esprit. C'est donc avec enthousiasme que, volume par volume comme se construirait salle par salle l'édifice, on verra se constituer ce « Musée Imaginaire » dont, au départ, son promoteur n'avait fait peut-être que rêver, et dont il pourra désormais avérer les avantages. En ce sens la réussite du premier volume sur Sumer est le sacre du système.

On sait que les temples égyptiens, mésopotamiens et grecs étaient peints; que les statues grecques, que les chapiteaux romans, que les longues vierges gothiques étaient bariolés de couleurs. Il semble ainsi que *le goût de la belle matière*, en sculpture, soit venu de la Renaissance et de sa passion archéologique parce que les antiques exhumés à cette époque *avaient perdu leur peinture d'origine*. Certes il y aurait toute une histoire du goût de la belle matière à écrire. Aujourd'hui, s'il se manifeste pour le bois, le métal, le cuir, non seulement dans les objets précieux, mais même dans les objets d'usage, de la table, du bureau, de la parure, du décor domestique, il marque aussi une nette régression avec l'aluminium et la matière plastique.

Cette digression sur la belle matière recherchée en sculpture depuis la Renaissance n'est pas inutile aux approches de l'art sumérien. Car les sculpteurs de Sumer ont employé des matières ingrates: le calcaire, le gypse, l'albâtre, l'argile et la nacre, substances fragiles et blanchâtres, la diorite et le dolérite, pierres très dures prenant au polissage une brillance d'appareils sanitaires, et deux métaux, l'or, qui conserve éternellement son éclat de neuf, et le cuivre, auquel l'oxydation donne souvent une atroce couleur verte. Pour nous, qui aimons les patines des marbres grecs, des bronzes du xvi^e siècle ou des masques nègres, le premier contact avec l'art de Sumer peut donc être décevant, dans la salle du musée où l'on côtoie des colosses de petite taille, luisants, aux cous rentrés et aux épaules arthritiques.

Malraux prévient, dès les premières pages, que *l'art sumérien ne recherche ni la séduction d'une matière ni la beauté des formes*: « la référence fondamentale de cet art, c'est la référence au fantastique sacré ». C'est dire que Sumer, au cours de l'histoire, ne se lancera pas dans « une conquête des apparences sensibles », comme le firent la Grèce ou Rome. « De même que nous ne pourrions admirer comme œuvre d'art un tableau qui serait seulement un trompe-l'œil, écrit-il,

« un Sumérien n'eût pu prier une statue dans laquelle il n'eût vu que l'imitation d'un homme. Le pouvoir magique de toute statue était assuré par ce qui le séparait de cette imitation ».

Ainsi la sculpture sumérienne s'exprime dans un domaine rigoureux, celui du surnaturel. Ailleurs l'art, tout en servant la religion, a pu rechercher dans le naturalisme ses voies et ses moyens propres, l'homme a pu se faire de la beauté une idée *détachable*. L'art grec de la bonne époque est parvenu, par exemple, à un merveilleux équilibre entre le sacré et la beauté. Mais à Sumer, il n'y avait pas d'équilibre possible, parce que la beauté n'existait pas, au sens du moins où les Grecs l'entendaient (et où l'Occident l'entendra avec eux), c'est-à-dire l'harmonie, la symétrie, l'équilibre, les proportions. Il n'y avait que la Grande Inquiétude de ce qui dépasse l'homme, l'Enigme à laquelle tout est inféodé. Les valeurs esthétiques se confondaient étroitement, *absolument*, avec les besoins et les élans religieux. Une statue, un temple, ne signifiaient qu'une prière, qu'une adoration, et *rien de plus*. Ils appuient ainsi l'affirmation de Malraux : « Notre plus profonde relation avec l'art est d'ordre métaphysique ». L'art à Sumer était une sorte de phénomène spontané, un « épiphénomène », porteur de cette force spirituelle qui brûlait les Sumériens.

L'esprit, comme une énorme rape qui trouble la chair (1)

Les idoles blafardes aux grands « yeux d'hypnose » d'os cerné de bitume, de Mari ou de Tell Asmar, donnent la mesure d'une transcendance immédiate et souveraine qui justifie l'art de Sumer par la religion bien plus que par des mérites esthétiques. On en a la preuve en regardant les innombrables figures d'adorants, le vrac de déesses fabriquées en série, toute cette pacotille plâtreuse de tombeaux conséquence de la main-mise d'un clergé avant tout soucieux de culte, et désireux de satisfaire à la loi de la demande. Comparez-les à nos statuettes-souvenirs et à nos cendriers de Lourdes. La laideur désolante de la marchandise de Lourdes est agressive parce que totalement dépourvue de transcendance. Tandis que les figurines bâclées de Mari sont belles d'abord et surtout parce qu'elles entraînent « dans un monde qui n'est pas celui de la terre ». La valeur exemplaire de Sumer c'est l'identification de l'art au sacré, l'identité serait-on tenté d'écrire, ce sont les pouvoirs que la « matière » artistique reçoit du surnaturel, *en somme une beauté née de relations autres que celles des formes*.

(1) Lamentations de l'amatu, poème sumérien.

Tout au long du texte d'André Parrot et des illustrations qui l'accompagnent ⁽²⁾, on sent passer ce grand souffle spirituel, cette *aura* magique qui est le centre, le noyau essentiel du phénomène artistique sumérien ⁽³⁾. On y touche le problème, résolu par les Sumériens, de l'efficacité de l'art. Nous n'avons certes pas la place, dans cette chronique, d'en débattre autrement. Notons seulement, résolu qu'il est par des Sumériens dans le sens adéquat, et étroit en même temps, d'une pensée sumérienne, d'une religion sumérienne, qu'il nous paraît en définitive très étranger, sinon étrange, comme peut l'être par exemple le problème de l'efficacité des masques océaniens. Nous nous trouvons souvent dépaysés par le fantastique et la monstruosité des formes sumériennes. Mais allons-nous appeler excès et démesure ce qui tout simplement n'est pas la mesure des esthètes grecs ou renaissants ?

On sera frappé d'apprendre de l'érudition d'André Parrot que le plus ancien temple construit, celui d'Eridu, qui date du v^e millénaire, se présente comme le prototype de l'église chrétienne, son plan (salle divisée en deux par des murs de refend, aménagement en niche dans le fond) figurant déjà le narthex, la nef et le chœur. C'est le cas de se souvenir de l'étonnante *mémoire mésopotamienne* de l'art roman, dont les cheminements jusqu'au xi^e siècle sont presque inconnus, mais qui fait apparaître sur les chapiteaux des cloîtres chrétiens tous les thèmes animaux de la sculpture de Sumer.

Les Sumériens ont, sinon inventé (puisque le temple d'Eridu est bien antérieur à leur installation en Mésopotamie qui se situe au iv^e millénaire), du moins mis au point, définitivement fixé, *les deux grandes formes de sanctuaire que se partageront les religions de l'univers*. La première, la forme enclose, est une architecture de concentration. Temple ou église, elle rassemble les fidèles (« *ecclesia* », rassemblement) en un lieu, fermé aux profanes, où les initiés communient dans une même ferveur pour le dieu. La seconde est une architecture verticale dont le type, le ziggurat à étages des Sumériens, se retrouve dans le temple Khmer et dans celui du Mexique précolombien. Elle matérialise l'idée de la montagne divine, échelle pour la descente du dieu qui s'y manifeste au-dessus des hommes, présidant à la fertilité du pays. Les fidèles

(2) Son texte, clair, agréable, en parfaite communion avec les idées de Malraux, ne porte pas la marque ni les tics d'un spécialiste. Les reproductions en noir sont très belles. Mais celles en vert et en or critiquables : les premières font des taches sur l'héliogravure, et les secondes ont l'aspect navrant du linoléum. Nous n'approuvons pas non plus la surimpression, qui fait désuet, des excellents tableaux chronologiques sur des images en bistre.

(3) Malraux, sur l'art sumérien : « Son objet n'était point la fidèle imitation des hommes, mais la révélation des formes par lesquelles les hommes s'unissaient aux dieux. Et la majesté de cet objet faisait que l'artiste l'ignorait, comme le saint ignorait sa propre sainteté ».

tournent autour, en gravissent les degrés pour s'approcher de l'invisible présence. Cette deuxième forme de sanctuaire doit être extrêmement ancienne, elle aussi. Son idée remonte peut-être à la Préhistoire. J'ai été saisi, en visitant le site mégalithique de Filitosa, en Corse, d'abord par sa situation élevée, sur une éminence rocheuse, mais surtout par la forme en pointe d'un rocher, dominant le sanctuaire, qui semblait la liaison entre le ciel et la terre, évoquant irrésistiblement quelque « descente » divine.

Le caractère figuratif ou abstrait de l'art aux origines de la culture, son évolution et le passage de l'un à l'autre sont des problèmes non encore résolus. On a avancé que l'on passait, au cours du temps, des formes géométriques balbutiantes à celles qui reproduisent la réalité de plus en plus fidèlement — mais on a fait valoir, en sens contraire, l'expression immédiatement illusionniste de l'art du plus ancien paléolithique et l'apparition de l'abstraction au néolithique seulement. René Huyghe estime, pour sa part, qu'abstraction et figuratisme sont deux tendances contradictoires de l'esprit humain qui ont toujours co-existé, l'une prenant le pas sur l'autre au gré des facteurs culturels d'une époque donnée. André Parrot, en étudiant l'art mésopotamien antérieur à l'écriture, encore inconnu il y a trente ans, semble bien corroborer cette opinion. Dans les sites de la plus ancienne Mésopotamie, au ^v^e millénaire, à Jarmo, à Hassuna, à Samarra, à Halaf, on trouve des statuettes « figuratives » de déesses-mères aussi bien que de la céramique « non figurative ». En déduira-t-on que la sculpture en ronde-bosse a une propension au réalisme tandis que toute surface limitée, obligée, comme la poterie (comme le galet néolithique), entraîne un décor abstrait ? Il faut toutefois prendre garde. Malraux montre que le sculpteur sumérien « réaliste » se réfère aux formes géométriques primordiales qui le hantent, insère la forme d'une tête dans celle d'un galet ou d'un œuf comme Brancusi insère le visage de *Mademoiselle Pogany* dans un ovoïde. Et l'on peut suivre, depuis les poteries de Samarra jusqu'à celles de Suse, les origines « figuratives » de leur abstraction : quatre bouquets opposés devenant un motif de triangles, des chèvres des ornements en peigne, des danseuses ou des cous d'oiseaux des frises de traits étirés. La leçon de l'art ancien de la Mésopotamie c'est justement l'aptitude immédiate, la prédisposition irréfragable à un *échange* abstraction-naturalisme et la *facilité* du passage de l'un à l'autre. Cette leçon doit être méditée à notre époque où l'on veut *opposer* les abstraits aux réalistes, et mener, pour l'un ou l'autre camp, une espèce de guerre d'extermination. Elle nous rappelle aussi qu'un « abstrait » ne doit jamais perdre contact avec le réel et les sens, et qu'un « imitatif » ne doit pas se soumettre à l'imitation de l'apparence sans un certain schématisme intellectuel.

Si dans l'art sumérien comme dans tous les arts archaïques les « catégories » du réel et de l'abstrait sont imbriquées et s'abolissent même sous l'effet d'une plus haute nécessité, c'est parce que, pour celui qui la créait, l'œuvre d'art n'était qu'une victoire sur le temps, sur l'angoisse, sur la mort. Il n'y avait pas, ni pour son créateur ni pour son spectateur, de plaisir d'esthète. Il y avait quelque chose de beaucoup plus grand, de plus essentiel encore à l'homme, qui était cette sorte de mise à l'identique du naturel et du surnaturel, l'évidence d'une vérité qui aujourd'hui est inconnue. Si, comme l'écrit Malraux, on néglige dans l'œuvre d'art ce par quoi elle ressemble à ce qu'elle représente, pour comprendre ce par quoi elle ne lui ressemble pas, *on peut alors toucher les pouvoirs exceptionnels qu'elle eût aux époques dont nous parlons*, et qu'une longue exposition dans les musées ne lui a pas fait complètement perdre. A présent - à l'ère de la technique - les choses sont hagardes, absurdes, inertes. Elles ont perdu les forces, le sens, *le style* qui étaient la marque des dieux que les hommes portent en eux. Notre temps souhaite l'art comme une parure à sa vacuité, comme un luxe à sa fragilité. Mais avec les artistes de Lascaux, de Sumer, de la Crète, de l'Egypte, l'art était la présence même du sacré. D'où son efficacité, que nous avons signalée, et qui n'a aucun rapport avec cet agrément dont on voudrait aujourd'hui le flatter.

PIERRE GUERRE.

(SUMÉR, introduction d'André Malraux, texte d'André Parrot; un volume, relié toile rouge, 458 pages, 602 illustrations dont 16 en couleur. Prix : 79 NF).

LITTÉRATURE

GENESE DE L'ŒUVRE POÉTIQUE, par JEAN-PAUL WEBER
(Gallimard).

Jean-Paul Weber a pris à tâche d'étudier la création poétique à partir du « thème », issu d'un souvenir inconscient de l'enfance. Il pense, en effet, que l'art, « c'est un peu l'enfance retrouvée ». Un seul thème dans chaque œuvre, auquel se rattachent de nombreuses variations, et cette racine unique s'est formée dans l'enfance, telle est l'idée centrale de cet important essai.

Alors que la plupart des essayistes se bornent à passer une œuvre au crible des tests psychanalytiques et à induire le tempérament, la philosophie et l'art du poète des données biographiques et historiques, Weber cherche, d'emblée, à déceler l'origine symbolique à l'aide de diverses méthodes et, en particulier, grâce à une logique de l'analogie, qu'il exerce admirablement. Où s'enracine-t-il, ce thème unique et structural ? Tout d'abord, l'idée semble téméraire, mais les preuves les plus fondées vont nous être offertes en ce qui concerne huit poètes français : Vigny, Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Valéry, Claudel, Apollinaire. Huit minutieuses analyses, d'un exposé fort clair ; un grand nombre de citations, un processus logique sans faille. Weber souhaite, du reste, que ces études « concrètes » ne distraient point l'attention d'un dessein plus vaste, qui serait celui d'une psychanalyse intégrale, « débordant celle de Freud à la fois vers la spécificité la plus innombrable, la plus souple (thèmes personnels des artistes - mais aussi des philosophes, des savants, des hommes d'action et, à la limite, de toute personne), et vers la généralité la plus rigoureuse, la plus totale (thèmes transpersonnels liés à l'éveil de la sensorialité, de l'aperception, de l'affectivité, de l'être-dans-le-monde, etc., non moins qu'à celui de la sensualité, de l'agressivité ou de la socialité) ».

Cette nouvelle doctrine apporterait au psychologue, à l'esthéticien, au philosophe des moyens d'investigation en profondeur. A l'étude des complexes (ou thèmes) sensuels (Freud) et des complexes (ou thèmes) sociaux (Adler), expliquant une partie, seulement, de la psyché, l'analyse thématique ajouterait les zones méconues de la sensorialité et de l'affectivité. Il appartiendrait à cette « thématique » de déchiffrer le secret et le complexe singulier d'un esprit, de pénétrer dans son originalité et, en quelque sorte, dans son mystère, là où n'entre pas la psychanalyse classique, qui se contente de distinguer dans son objet les complexes les plus généraux. La méthode que préconise Jean-Paul Weber procède d'une manière tout opposée, puisqu'elle accorde, premièrement, l'attention à ce qui est unique, original, personnel, et relie, à ce centre, les thèmes transpersonnels.

Avant la partie des preuves, nous lisons ce qu'il faut entendre par modulation du thème. « Moduler un thème, c'est le transposer dans un registre nouveau (parfois spontanément, inconsciemment) : et c'est bien ce qui a lieu dans une symbolisation inconsciente ; et orchestrer un thème, c'est lui donner une richesse et des résonances nouvelles... » « Il ne faut pas confondre modulation, orches-

tration, avec la sublimation et le déguisement des psychanalystes d'obédience freudienne... la pensée symbolique inconsciente de son caractère symbolique caractérise l'ensemble des mécanismes intellectuels de l'enfant; chez l'adulte, elle «refleurit» dans le rêve; nous ajouterons qu'elle resurgit également dans l'œuvre d'art, dans le processus de la création esthétique, dont les affinités avec les univers oniriques sont tout à fait indubitables. Ainsi, comme le thème, la modulation renvoie à l'enfance».

La théorie d'analyse thématique place donc, dans l'inconscient, comme André Breton, l'origine du «logos subliminal», mais elle introduit une conception inédite du symbolisme, en ce sens que le thème procède d'un événement de l'enfance. Ce souvenir «profond» s'est chargé d'une valeur analogique si puissante qu'elle rayonne dans un être, durant toute sa vie.

Nous atteignons les chapitres démonstratifs, où il va s'agir de déterminer le thème de chacune de ces huit œuvres poétiques. L'on conçoit assez facilement que le thème de Valéry est : «La noyade parmi les cygnes», mais pour Hugo ou pour Claudel ? Ces poètes touffus, complexes, seront mis aussi brillamment en thème, avec une intuition étonnante.

Vigny : le thème de l'Horloge. Démonstration absolument claire et convaincante. Le souvenir thématique «est celui d'une «pendule noire» que le futur poète vit arriver dans sa nouvelle demeure lorsqu'il avait sept ou huit ans». «Thème unique, mais à deux têtes - Janus bifrons : et tout Vigny en découle, poésie, symbolique consciente et inconsciente, intrigues, idées, la religion de l'honneur et du stoïcisme, l'Ecole Polytechnique, l'avancement à l'ancienneté, l'Académie, Eloa et Chatterton, le Cachet rouge et le Docteur noir».

Hugo : «La Tour des Rats». Une gravure fixée au mur par une servante allemande, et le récit de l'histoire de la «Tour des Rats». Le méchant archevêque Hatto fit enfermer de pauvres gens affamés dans une grange et ordonna qu'on y mette le feu. Entendant les cris des malheureux, Hatto dit, en riant, «Entendez-vous siffler les rats ?». Une multitude de rats sortent des cendres de la grange et se mettent à la poursuite de l'archevêque qui sera dévoré vivant dans la tour qu'il avait fait construire au milieu du Rhin. L'étrange vapeur rougeâtre qui s'élève, la nuit, de la ruine, c'est l'âme d'Hatto. Weber rattache ce souvenir d'enfance à la prédilection du poète pour les flamboiements, les fêtes lumineuses autour de sombres édifices, les images de grouillements et de naissances monstrueuses.

Chacune de ces analyses manifeste une maîtrise de la logique de l'analogie. Le thème de Baudelaire est le Revenant, celui de Mallarmé, l'Oiseau chu, celui de Verlaine, la Procession des pénitents, celui de Claudel, le Sevrage, celui d'Apollinaire, la Nourriture adulte. Au cours de ces démonstrations, Jean-Paul Weber s'est livré à des développements critiques d'une profondeur assez rare, dans un genre qui demeure souvent à la surface des œuvres : parmi les plus remarquables, le chapitre sur «Le visage comme l'une des significations implicites du portail à trumeau» (Hugo), les pages sur «Igitur», le chapitre où il est question de «Monsieur Teste», la conclusion de l'étude consacrée à Apollinaire, l'explication de son allégresse guerrière.

Dans ses dernières conclusions, Weber ouvre d'étonnantes perspectives à la fois sur la poésie, l'art, la psychanalyse et la

philosophie. « Notre thèse, en revanche, est que ce qui ressuscite dans le langage poétique, ce n'est pas l'enfant en général, mais la parole inchoative de l'enfant, prise il est vrai avec la totalité de ses implications et horizons... En faisant intervenir la notion de thème et de ses modulations, orchestrant globalement le thème du sens naissant avec, ou même avant la parole, nous croyons avoir fait faire un progrès décisif à la thèse infantiliste, joignant à la conscience (intermittente) des éléments inchoatils en Poésie l'élément inconscient du Poème. En recherchant les thèmes des dominantes poétiques, nous situons les dimensions instauratives de la Poésie à la fois sur le plan formel et le plan symbolique : l'enfance réapparaît (en même temps que dans le thème du poème) dans les dominantes formelles de la poésie, et non dans son contenu : elle y réapparaît analogiquement, symboliquement, comme modulations inconscientes du thème inconscient des constantes du langage naissant. Enfin, sur un autre point encore nous pensons avoir dépassé la doctrine de nos prédécesseurs. Alors que ceux-ci se confinent à la reconnaissance globale du caractère infantiliste de la Poésie, par notre théorie du thème de l'œuvre littéraire, nous transcendons d'emblée le domaine du poétique pur vers celui de la littérature en général, englobant dans notre univers thématique, à la suite de la Poésie, le Théâtre et la Prose... Si l'âme d'un poète est son thème, n'est-ce pas parce que l'homme est un animal thématique ? Et si l'homme module, en croyant vouloir et en croyant vivre, n'est-ce point parce que l'Etre n'est qu'un effort mystérieux pour réaliser un Thème qui est à sa source même et dont il ignore tout - mais qu'il appartient à l'homme et au philosophe de révéler ? ».

Cette longue citation montre utilement ce que « La Genèse de l'œuvre poétique » apporte de neuf dans la recherche contemporaine par le symbolisme et comment elle éclaire plusieurs endroits obscurs de ce qu'on a appelé la théorie surréaliste du langage.

ANDRÉ MIGUEL.

DOCUMENTS

HANNIBAL, par GABRIEL AUDISIO (*Editions Berger-Levrault*).

Depuis qu'il écrit, Gabriel Audisio mène, à sa façon, une guerre tardive contre Rome au nom d'une Méditerranée, par vocation universelle.

Aux ruines indestructibles, aux lourds monuments de pierre qui, depuis des siècles, portent témoignage des triomphateurs, il a opposé des armes négatives mais d'une redoutable puissance sentimentale : la mer pénélo péenne toujours délaite et toujours retissée, le goût espagnol de la mort et la terre brûlée sous ce qui fut Carthage.

Tout lui a été bon, d'Ulysse aux Numantins, en passant par Haroun al Raschid ; aujourd'hui, c'est Hannibal.

Malheureusement, rien n'est resté de ce grand capitaine, pas un profil, pas un plan de campagne, pas un itinéraire, par un ordre du jour ; seulement quelques textes, écrits longtemps après par des partisans de Rome et basés sur des récits.

Ceci ressemble à un excès de discrétion, à notre époque où foisonnent les « Mémoires ». Il sera impossible aux historiens de l'avenir d'imaginer quoi que ce soit. Profitons-en avec Audisio pendant qu'il est encore temps ; mais ce sont nos contemporains qui ont raison, à moins que leur abondance ne décourage.

Ce qui frappe le plus dans la vie que décrit cette biographie intelligente, c'est le temps, je veux dire la durée de la lutte entreprise par cet homme contre la puissance de Rome. En fait, il n'a vécu que pour l'abattre.

Hannibal, né en 247 avant Jésus-Christ, est mort en 183, à soixante-quatre ans. Il en a vingt-neuf quand il quitte l'Espagne avec sa grande armée pour envahir l'Italie, en mai 218.

Six mois plus tard, en novembre, ayant traversé avec ses éléphants les Pyrénées, le Rhône et les Alpes - chaque fois on ne sait où - il bouscule une armée romaine sur les bords du Tessin ; première rencontre, première victoire. Elles se succèdent : en décembre, c'est la Trébie, marquée par un inoubliable sonnet de Heredia ; en 217, Trasimène ; en 216, Cannes.

C'est alors qu'Hannibal ne marche pas sur Rome. Au contraire, il descend vers le sud, vers Capoue, et continue, opiniâtre, pendant treize ans, une guerre perdue.

Il ne quittera la péninsule que quinze années après y avoir pénétré et c'est pour aller se faire battre, chez lui, par ce Scipion en train de devenir l'Africain, à Zama en l'an 202.

Carthage vaincue - c'est la deuxième et avant-dernière guerre punique - Hannibal entre dans les conseils du gouvernement, il est élu suffète, magistrat suprême, chef de l'Etat ; mais à l'expiration de son mandat, de plus en plus menacé par la haine tenace de Rome et la trahison des siens, il s'enfuit en 196.

Désormais, c'est l'exil, avec les hospitalités plus ou moins amicales, plus ou moins intéressées, plus ou moins dangereuses du Proche-Orient : Tyr, la Syrie d'Antiochus, la Crète, la Bithynie chez Prusias.

Pendant encore une fois treize ans, solitaire et traqué, l'ennemi de Rome, le méditerranéen indomptable intrigue et fuit. Il fuit jusqu'au jour où, dans un manoir écarté sur les bords de la mer de Marmara, enfin rejoint par les assassins qui depuis si longtemps le poursuivent, il s'empoisonne pour que l'histoire soit ce qu'elle est.

Ce héros si humain et qui, dans son dédain de la gloire, n'a rien fait pour qu'on se souvienne de lui, ni du grand dessein qui l'occupa toute sa vie, a laissé néanmoins dans le monde la trace éclatante d'un extraordinaire destin. Autour du personnage devenu, malgré sa pudeur, légendaire, Gabriel Audisio a veillé à ce que soient rassemblés ces éléments fatidiques de la poésie, et qui font rêver les hommes, la passion et le courage, l'exil et l'espérance, la mort, et la tristesse merveilleuse de l'inachevé.

LOUIS BRAUQUIER.

INTRODUCTION A L'ASIE, par JEAN HERBERT (*Albin Michel*).

L'enseignement qu'on peut tirer de cette vaste enquête est si abondant qu'on oublie aisément les défauts d'une pareille entreprise trop ambitieuse au départ pour un seul esprit. En voulant tirer un dénominateur commun entre des contrées et des peuples aussi variés que ceux qui sont ici considérés (de l'Oural aux Philippines, de l'Océan Glacial à l'Indonésie) ne s'expose-t-on pas forcément à des grossissements périlleux, des parallèles artificiels, des équations hasardeuses ? D'autant plus que l'auteur, de son propre aveu, n'a pas mis à profit seulement sa propre et vaste expérience mais, pour des régions qu'il n'a pas ou guère visitées au cours de ses nombreux et presque incessants périples asiatiques, il s'en est rapporté à des études faites par des explorateurs ou des penseurs antérieurs. C'est là cette part nécessaire de déchet due à un projet d'éditeur soucieux d'offrir au public « un tour d'horizon complet ».

Ces réserves faites et étant rejetées dans les déchets des informations plus curieuses qu'utiles relatives aux « marches » de l'Asie, Sibérie, Insulinde, etc., il convient de se féliciter d'avoir enfin une étude synthétique des éléments essentiels des mentalités orientales, spécialement indienne, chinoise et japonaise, concernant le temps, l'espace, la causalité, la logique, domaines où l'opposition entre la conception asienne et la nôtre est tout à fait irréductible.

La causalité, par exemple, est infiniment plus complexe pour l'Asien que pour l'Occidental. L'Asien distingue une quantité de causes primordiales et de causes secondes à des faits qui nous paraissent d'une explication relativement aisée. Ainsi, l'hérédité fournit à nos naturalistes et à nos psychologues la clé de nombreuses énigmes. Elle est loin de suffire à l'Asien qui, généralement, croit à la réincarnation. Loin de nier le fait de tendances héréditaires, il cherche au-delà et se demande pourquoi telle âme est venue se réincarner dans telle famille où elle serait nécessairement exposée à telle hérédité. D'où cette excellente formule que M. Herbert emprunte à un penseur japonais contemporain : « Pour bien jouer notre rôle, il faut que nous connaissions toute la pièce », la pièce cosmique et non pas seulement les scènes terrestres et actuelles. Il en va de même de l'influence sur l'individu du milieu et même de l'humanité entière ; car pour l'Asien, les faits, les gestes, voire

les pensées de chaque individu influent sur l'ensemble de l'humanité. Si cela se complique des faits karmiques antérieurs se perdant dans la nuit des temps, l'on aperçoit quelle complexe toile d'araignée se substituera, dans la mentalité asiatique, au fil d'Ariane un peu simpliste du cerveau occidental (p. 211).

Rattachant ainsi à des forces antérieures, à un karma antérieur l'état présent d'un individu, l'Asien a tendance à considérer les difficultés que celui-ci traverse comme un bienfait en vue de la liquidation de son passé et la préparation de son évolution future. D'où une attitude volontiers de non-intervention, de répugnance à soustraire autrui à son sort, ce qui pourrait paraître de l'indifférence, exclusive de cette pitié où nous voyons aisément le grand progrès de l'humanité chrétienne (p. 312).

J'ai pris au hasard deux exemples parmi les problèmes traités dans ce livre, pour que le lecteur aperçoive son importance quintessentielle. Je n'en ajouterai qu'un parce qu'il concerne les arts. « En termes très généraux, dit M. Herbert (p. 576), on peut dire que l'artiste (asiatique) se propose de découvrir, de traduire et de nous faire percevoir le Divin ou l'Harmonie qui s'exprime dans le monde par le rythme et de nous y faire participer activement. On peut donc dire que l'art est essentiellement religieux, au sens le plus large du terme ». Une telle conception restituée à l'art sa noblesse et sa portée. C'est pourquoi l'idée même d'art pour l'art est absolument étrangère à la mentalité asiatique. Herbert tente également de nous expliquer la surabondance de richesse et la déconcertante diversité des éléments décoratifs qui se pressent sur telle façade de temple indien : faire naître en nous tout un jeu d'impressions formant un tout, car l'œuvre d'art ne doit pas être telle ou telle partie, tel ou tel détail, mais l'ensemble de l'univers.

Quand j'aurai dit que le lecteur curieux de ces questions trouvera, par delà un survol nécessairement rapide des concepts religieux, des informations denses sur le comportement de l'individu en face de lui-même (par exemple quant à la maladie), du groupe familial et du groupe social, sur la morale, la sexualité, le droit, etc., on s'apercevra de la vesture de cette manière d'encyclopédie de l'Asie.

PAUL ARNOLD.

CASANOVA OU LA DISSIPATION, par ROBERT ABIRACHED (Grasset).

Cette fascination que, depuis plus de deux cents ans, le prodigieux étalon vénitien a exercée, - sur ses contemporains d'abord, puis sur les exégètes de son œuvre - Robert Abirached, en un peu plus de deux cents pages, nous en fournit une explication irrespectueuse et convaincante : c'est la fascination du vide, l'irrésistible attirance du néant derrière le chatoyant rideau des apparences. Voilà donc un petit livre explosif, au regard de la très obstinée tradition casanovienne. Le surhomme, le monstre, l'aventurier royal : une baudruche bien gonflée, un irresponsable bavard, un vaniteux polichinelle ; lisez donc ses *Mémoires*. Pourtant, Robert Abirached (qui est aussi, avec Elio Zorzi, l'auteur d'une récente réédition de ces *Mémoires*) n'a pas fondé sa démonstration sur la classique analyse des textes. Sans doute les connaît-il bien, et

mieux qu'un autre saurait-il en dénoncer les contradictions, les étrangetés et les lacunes. Mais que Casanova ait menti, triché avec les dates, travesti ou tu délibérément certaines choses, au fond cela importe peu ; ce mensonge même le révèle et vient à point pour compléter un portrait psychologique d'une vivacité, d'une cohérence et d'une véracité tout à fait singulières. Il est, nous dit Abirached, par excellence l'homme de la comédie. Rien jamais qui l'attache ou longtemps le retienne, amours, pays, travaux, divertissements et curiosités, pas même cet amour pour soi-même, si vil et si constant, mais qu'il évite soigneusement d'approfondir, craignant de rencontrer sa propre image, Narcisse impatient, honteux peut-être, et qui s'applique à brouiller ou à fuir chacun de ses reflets. Cet homme qui a tant *vécu* a mis toute son énergie, tout son talent, au service de sa peur d'exister, de n'être que soi-même, et l'accomplissement sans conséquence des instants suffit à son inconsistance et à sa vanité. Ni méchant, ni bon, ni profond, ni véritablement cynique, il n'est que la superficielle angoisse vagabonde du joueur confronté aux exigences toujours plus âpres de la vie.

Certes, on se prendra à penser parfois que l'ouvrage cède un peu à ce goût contemporain pour la *démystification*, qui aura fait luire d'un éclat insolite certaines vieilles lunes oxydées, et permis dans les meilleurs cas une remise en ordre des valeurs trop bien établies. Mais notons qu'en dépit de sa férocité allègre, l'entreprise d'Abirached est d'un bonne foi exemplaire. Il monte de ces pages souvent extrêmement brillantes je ne sais quel salubre et stimulant parfum de *fair-play*. Car c'est en somme la substance même des *Mémoires* qui nous est là restituée, avec une sorte d'impitoyable sympathie, et l'on s'étonne simplement que la lucidité ait pu si longtemps vaciller devant tant d'évidence, comme si le *Je* du narrateur, truquant les perspectives, appelant la complicité, avait suffi pour différer pendant deux siècles cette objective et confondante lecture à la *troisième personne*.

Ne reste-t-il donc rien, après une telle épreuve, du beau Casanova ? Quelle séduction peut encore exercer ce personnage caricatural, évaporé, mais ressaisi dans la réalité du processus de *dissipation* qui le conduit sans transition d'une jeunesse insolente à l'effarement soudain et aux compromissions lamentables de la vieillesse (quand enfin les choses *résistent*, et qu'il n'est plus de pirouette ou de bouffonnerie capables d'éluder la sombre conclusion du rêve) ? Eh-bien, une fois de plus, Casanova se tire d'affaire. Alors qu'on s'imaginerait reprendre les *Mémoires* d'un œil un peu désabusé, on s'aperçoit bientôt qu'il reste malgré tout, dans ce tissu de gasconnades, de mensonges et de platitudes, un charme que rien n'a pu rompre. Vieilli, percé à jour, rejeté du jeu, étreint par la conscience d'un temps devenu inexorable, il ne restait plus à Seingalt que cette suprême feinte : revivre encore un coup la fête, accomplissant ce que Robert Abirached appelle un *miracle de la mémoire* - qui continue à nous toucher.

Outre cela, je crois qu'il y aurait une injustice à ne voir en Casanova que le déchaînement de son insignifiance. En un sens (*Mémoires* compris, cette précieuse, volubile et tout de même extraordinaire chronique du XVIII^{me} siècle) il aura si bien, si *courageusement* (jusqu'à l'ignominie) rempli les conditions négatives de son destin, qu'il atteint la réalité positive d'un type. Et c'est par là que, débordant les limites de son portrait, Robert Abirached nous donne en fin de compte une saisissante, une inquiétante peinture de moraliste. Cette légèreté inexpiable, mais fatale, des actes et

des paroles ; ce flottement dérisoire du *moi* entre les faux abîmes et le vide des circonstances, - nous les connaissons bien aussi, et le peu de sérieux de nos réponses. Dès lors, comment juger ? La cause paraît entendue, mais le procès - la farce - continue. Tournée la dernière page de cet excellent petit livre, une menace étrange se lève, ou bien subsiste. Est-ce Casanova qui nous accuse ?

JACQUES REDA.

BACH, par LUC-ANDRÉ MARCEL (*Editions du Seuil*).

J'imaginai à tort l'angoisse de Luc-André Marcel précipité dans l'océan Bach. Achevée la lecture du livre, elle me laisse une impression d'équilibre et de sérénité. Notre bon capitaine a conduit son bâtiment avec une sûreté admirable. Ni divagations, ni errements et Dieu sait si le péril étant grand face à l'entassement de matériaux et d'exégèses dont dispose l'historiographie moderne. Pour ma part, ce n'est pas sans inquiétude que j'aborde la tâche de rendre compte en quelques feuillets d'un si grand petit livre : en moins de deux cents pages (exactement cent quatre-vingt neuf, dont quinze pages de discographie signées Marcel Marnat), il dresse l'inventaire de tant de richesses et condense une si forte somme d'idées neuves, qu'on se sent bien embarrassé pour faire le point. S'il ne s'agissait là que d'une synthèse, ce serait presque simple ; mais avec Luc-André Marcel nous sommes loin de tels conformismes. Pourtant je m'émerveille de la rigueur de sa méthode. Musicien-poète, il pouvait céder aux songes ; au contraire, il s'est délibérément soumis aux disciplines scientifiques sans lesquelles on n'édifie rien de solide. Sous la souplesse apparente du plan, l'ordonnance, la mise en place, la chronologie des actes et des œuvres, sont exemplaires. Et tout cela au souffle d'une foi profonde, car Luc-André Marcel croit en Jean-Sébastien Bach ; sa croyance - qui s'impose à nous, même si nous n'en avons pas décidé ainsi - prend plus de force encore par l'analyse et la critique interne. Certaines démonstrations sont éblouissantes de lucidité passionnée. Que n'y a-t-il pas à découvrir dans ces passages imprimés en petits caractères ! Certains deviendront bréviaire ; on s'y référera, on y empruntera des citations, comme je serais tenté de le faire dès maintenant, bien que l'abondance des notes de lecture que j'ai prises soit décourageante. Cherchons ça et là quelques formules frappantes. Par exemple, dans l'*Orgelbüchlein* : ici un canon à la quinte - intervalle juste qui symbolise aux yeux de Bach la majesté divine - exprime l'aide de la grâce secondant le désir de résorption de l'homme en Dieu (Choral *Dieu, aide-moi*) ; là, Bach le théologien répète par dix fois, à différents intervalles, le motif contrapontique du choral *Voici les dix Commandements*, pour mieux proclamer que la musique équivaut à ces ordres sacrés ; ou bien encore dans les *Concertos Brandebourgeois* marquant le triomphe de l'anapeste qui toujours, chez Bach, est rythme de joie, de volonté ou de combat. L'analyse des *Cantates* et des *Passions*, plus poussée, plus subtile encore, nous fait pénétrer profondément dans le génie singulier de Bach, dans son goût des symboles, son attirance pour la poésie concrète et la réalité des choses, ses obsessions - les nombres, les lettres de son nom, les rythmes et les

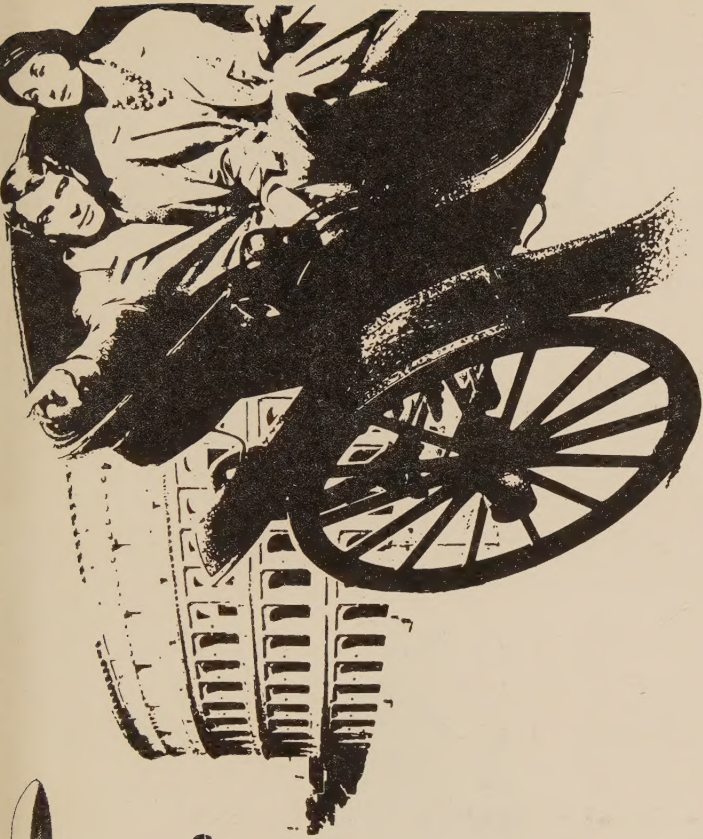
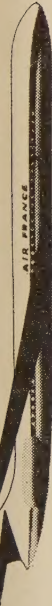
coupes ternaires - et sa volonté formelle de faire coïncider, dans ses œuvres vocales, le mot ou la phrase-clé avec leur analogie musicale. La cantate d'église N° 4 en fournit des exemples avec sa quantité de figures symboliques et, en particulier, l'enchevêtrement de l'aria du cantique par lequel Bach dessine une paralysie sur la phrase *Christ était retenu par les bandelettes de la mort*. Mais on pourrait multiplier les citations, en ces pages substantielles, excitantes au point de conduire au piano pour vérifier la valeur des formules et l'expressivité des graphismes.

La croyance de Bach en la prédestination de son nom, à cause de la beauté du motif mélodique formé par les lettres « BACH », permet à Luc-André Marcel une de ses plus ingénieuses hypothèses quant aux allusions musicales découvertes à ce sujet dans l'œuvre du Cantor. Mais ceci nous entraînerait fort loin. Je crois plus évidents le souci du plan centré et de l'équilibre architectural, la recherche de correspondances des couleurs de timbres avec les états psychologiques des personnages (voir surtout *Passion S. Mathieu*) qui paraissent constantes chez Bach, et que son exégète souligne judicieusement. Il n'était pas inutile non plus de rappeler l'économie de moyens que réaliseraient nos chefs actuels en se contentant des effectifs nommément précisés par Bach : 16 choristes et 18 instrumentistes tout au plus pour la *Messe en Si...* Nous sommes loin des centaines d'exécutants couramment affichés aujourd'hui. Quant à la technique d'interprétation vocale, Luc-André Marcel fait là-dessus des remarques si pénétrantes que nos chanteurs de musique spirituelle auraient grand intérêt à les méditer. Je n'oublie pas davantage la remise en place de *L'Offrande Musicale*, qui détruit un certain nombre de clichés et d'hyperboles sur cette œuvre de circonstance, et donne savoureusement la signification malicieuse que Bach lui attribua quand, de retour chez lui, fort bien renseigné par son fils qui savait les points faibles de Frédéric II musicien, il se vengea du vaniteux monarque en lui adressant partition semée de pièges et dédicace remplie d'allusions déguisées. Je ne saurais omettre non plus le passage consacré au *Klavierbüchlein* que Bach écrivit pour éduquer son fils Friedmann et dont il ne voulut nullement faire l'ennuyeuse composition de pédagogue qu'elle paraît sous les doigts d'exécutants incapables d'y découvrir les « belles cantilènes » du vieux Maître. Les pages suivantes restituent au *Clavecin bien tempéré* (pourquoi ne pas opter plutôt pour *Clavier bien tempéré* ?) sa physionomie véritable et donnent sur son interprétation d'utiles clartés. L'association entre la couleur de la tonalité choisie et le caractère de l'œuvre est évidente : Luc-André Marcel la souligne après d'autres sans doute, mais en donne quelques illustrations convaincantes. Des *partitas*, l'auteur signale les saisissantes innovations stylistiques, avec le renouvellement perpétuel de leur texture rythmique, la plénitude des rapports modulants et l'apparition progressive des douze sons de la gamme chromatique, *dodécatonie* qu'il faut bien se garder de prendre pour quelque préfiguration schoenbergienne. Quant aux *Variations Goldberg*, elles l'ont partie « des grandes séries de variations de l'histoire », dans l'attente de Beethoven, Schumann et Brahms, montrant comment Bach sut « l'art d'extraire d'un principe unique son antithèse ou son antipode, et d'explorer toutes les possibilités de déductions et de contrastes ». *L'Art de la Fugue*, « suprême fleur de son artisanat » marque le point final des analyses, celle-là particulièrement approfondie : science totale sans nulle pédanterie,

rattachement au passé, pathétisme dominant, telles sont les caractéristiques de cette œuvre ultime.

Et l'homme, dans tout cela ? Oh, il n'est pas oublié. Mais on chercherait vainement ici les divisions traditionnelles « homme, vie, œuvre », compartimentage aussi arbitraire que « Beethoven et ses trois styles », etc. . . Car tout s'imbrique et s'interpénètre dans notre petit livre. Oui, l'homme ne fut pas moins passionnant que l'artiste. Nous le savions, et pourtant Luc-André Marcel donne encore plus d'accent au portrait que nous connaissons. Veut-on évoquer l'irascible cantor de Saint-Thomas, ses colères, ses querelles avec les notabilités du Conseil ? En quelques traits, voilà notre Jean-Sébastien tout flambant de saintes indignations, irréductible, intransigeant, et cependant d'une sagesse supérieure dans la conduite et l'organisation de sa vie. Le veut-on voir en « père terrible » ? Pas si terrible qu'on l'a dit, parfois meurtri, déchiré, le plus souvent heureux et fier de sa progéniture : « Mes enfants sont tous doués pour la musique. . . Il m'est possible de former avec ma famille un concert vocaliter et instrumentaliter » écrit-il à un ami. Pour ses deux épouses parfaites, il nourrit un attachement sérieux et profond, et il trouve les joies salubres de la chair dont sa puissance a besoin « alphabet d'une morale de vie » que Luc-André Marcel épelle avec une certaine complaisance. Parler de sexualité, c'est être dans le ton de la critique contemporaine. Passons. Veut-on contempler Bach en action musicale ? Le récit de son ami Gessner trace un vigoureux portrait de « notre Bach » au clavecin ou à l'orgue, « unissant en lui maints Orphée et vingt Arion ». S'il cesse d'écrire pour les voix et se reprend de passion pour la musique instrumentale, ne cherchons pas le point sublime : à force de querelles avec le Consistoire de Saint-Thomas, il se désintéresse de ses fonctions de *Director musices*, s'évade et, nous dit Luc-André Marcel « par besoin de compensation naturelle, mûrit ses ultimes transcendances ». Il ne faut à l'auteur que quelques lignes - poignantes dans leur nudité - pour la maladie et la mort de Bach, pour la détresse où va sombrer sa veuve Anna-Magdalena.

Et le mot *fin* s'inscrit ici, bien que ce petit livre si riche de substance semble promettre un prolongement, une suite plus vaste et complète : en somme, l'intégrale des analyses de l'œuvre de Bach. Quel ouvrage ! Mais celui qui l'a commencé est en si bonne voie, sur le chemin de l'introspection et de la méthode critique. Au fait, pourquoi n'avoir pas indexé les analyses ? Il faut les chercher ; bien que le livre soit peu épais, on tâtonne avant de s'y retrouver. Je devrais parler aussi de la discographie, qui traite avec compétence et talent d'une denrée hélas trop périssable. Quant à la bibliographie, bien que sommaire, elle dit l'essentiel et L.-A. Marcel fait, en toute justice, le point de ce qui est à retenir ou à éliminer. Je ne voudrais pas négliger son langage qui est celui d'un poète, avec un foisonnement d'images heureuses et quelques néologismes genre « idéatif » ou « temporaliser » que je n'aime pas trop. Mais ce sont là vétilles. Et il est doux de louer, disait le bon Th. Gautier.



Prochain service MARSEILLE - ROME

A partir du 29 JUIN, AIR FRANCE met en service Caravelle entre MARSEILLE et ROME.

Prenez dès maintenant rendez-vous avec les Cités d'Art historiques et les Sites incomparables de la Péninsule.

— 2 services par semaine MARSEILLE-ROME via NICE : Jeudi et Samedi.

— 2 façons de voyager Première Classe et Classe Touriste.

En outre, les croisières aériennes AIR FRANCE vous procureront les plus merveilleuses vacances dont vous puissiez rêver en ITALIE ainsi que dans les pays de l'Orient Méditerranéen.

CONSULTEZ VOTRE AGENT DE VOYAGES OU

AIR FRANCE - MARSEILLE

62, La Canebière - 9, Av. Général-Leclerc - Tél. 62.38.63

* La nouvelle liaison MARSEILLE-ROME permet désormais, en correspondance directe, les dessertes de la GRÈCE, de la TURQUIE et du PROCHE ORIENT au départ de MARSEILLE.



AIR FRANCE

CARAVELLE ET BOEING, LES 2 MEILLEURS "JETS" SUR LE PLUS GRAND RÉSEAU DU MONDE

LANVIN

PARFUMS

EAUX PARFUMÉES



ARPÈGE — RUMEUR — MY SIN

SCANDAL — PRÉTEXTE

CRESCENDO

PRINTED IN FRANCE